GESCHICHTE DER KUNST

DARGESTELLT AN IHREN MEISTERWERKEN IN TAFELN UND BEGLEITENDEM TEXT

UNTER MITWIRKUNG VON

RICHARD BORRMANN
MAX J. FRIEDLÄNDER
FRIEDRICH KNAPP
VALERIAN VON LOGA
FERDINAND NOACK
GEORG SWARZENSKI
HUGO VON TSCHUDI
HEINRICH WÖLFFLIN

HERAUSGEGEBEN VON
LUDWIG JUSTI

VERLAG FISCHER & FRANKE G. M. B. H. BERLIN

DIE ITALIENISCHE MALEREI DES XV. JAHRHUNDERTS

VON LUDWIG JUSTI

VERLAG FISCHER & FRANKE G. M. B. H. BERLIN

Die Platten
für die Tafeln sind hergestellt in der Graphischen
Kunstanstalt von Richard Labisch & Co., Berlin.

Tafeln und Text sind gedruckt in der Offizin von
A. Wohlfeld, Magdeburg.

INHALT

I—VI. DIE FLORENTINER

I. GIOTTO .. .. Text Seite 1

Grundlegung der Monumentalmalerei:
Konzentration und Bildklarheit.

Tafel

1. Cimabue, Madonna, Accademia, Florenz
2. Duccio, Madonna, Dom-Museum, Siena
3. Duccio, Christus u. Kaiphas, Dom-Museum, Siena
4. Giotto, Madonna, Accademia, Florenz
5. Giotto, Christus vor Kaiphas, Arena, Padua
6. Giotto, Erweckung des Lazarus, Arena, Padua
7. Giotto, Beweinung Christi, Arena, Padua
8. Giotto, Christus und Magdalena, Arena, Padua
9. Giotto, Tod des hl. Franziskus, S. Croce, Florenz
10. Giotto, Johannes erweckt Drusiana, daselbst
11. Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme, Assisi
12. Andrea da Firenze, Ostern, Spanische Kapelle, Florenz
13. Andrea da Firenze, Triumph der Kirche, daselbst
14. Altichiero, St. Georg taufend, S. Giorgio, Padua
15. Martini und Memmi, Verkündigung, Uffizien
16. Lorenzo Monaco, Anbetung der Könige, Uffizien

II. MASACCIO 13

Erneuerung und Fortbildung der Kunst Giottos:
Formenkraft und Raumtiefe.

17. Masaccio, Erweckung Tabithas, Carmine, Florenz
18. Masaccio, Katharina predigend, S. Clemente, Rom
19. Masaccio, Katharina bekehrt d. Kaiserin, S. Clemente
20. Masaccio, Enthauptung Katharinas, S. Clemente
21. Masaccio, Wahl des Ambrosius, S. Clemente
22. Masaccio, Kreuzigung, S. Clemente
23. Masaccio, Der Zollgroschen, Carmine, Florenz
24. Masaccio, Ausschnitt aus dem „Zollgroschen"
25. Masaccio, Vertreibung, Carmine
26. Masaccio, Die Schattenheilung, Carmine
27. Masaccio, Die Almosenspende, Carmine
28. Masaccio, Erweckung des Königssohnes, Carmine
29. Masaccio, Dreieinigkeit, S. Maria Novella, Florenz
30. Masaccio, Predellen, Berlin
31. Masolino, Jesaias, Castiglione d'Olona
32. Masolino, Johannes taufend u. predigend, daselbst

III. FRA ANGELICO UND FRA FILIPPO 25

Nachklänge des Trecento:
Zartheit in Linie, Farbe und Ausdruck.

33. Fra Angelico, Predelle, Gesù, Cortona
34. Fra Angelico, Altärchen, Markuskloster
35. Fra Angelico, Krönung Mariae, Paris
36. Fra Angelico, Krönung Mariae, Markuskloster
37. Fra Angelico, Verkündigung, daselbst
38. Fra Angelico, Die Marien am Grabe, daselbst
39. Fra Angelico, Stephanus-Legende, Vatikan
40. Gozzoli, Turmbau zu Babel, Camposanto, Pisa
41. Fra Filippo, Maria das Christkind anbetend, Berlin
42. Fra Filippo, Krönung Mariae, Accademia, Florenz
43. Fra Filippo, Madonna, Palazzo Pitti
44. Fra Filippo, Madonna, Uffizien
45. Fra Filippo, Beweinung des Stephanus, Dom, Prato
46. Fra Filippo, Predelle, Accademia, Florenz
47. Pesellino, Triumphe, Sammlung Gardner, Boston
48. Pesellino, Cosmas und Damian heilend, Paris

IV. DIE PROBLEMATIKER 37

Arbeit an den neuen Problemen:
Verkürzung, scharfe Form und Bewegung.

49. Castagno, Kreuzigung, Uffizien
50. Castagno, Dreieinigkeit, SS. Annunziata, Florenz
51. Uccello, Sintflut, Chiostro Verde, Florenz
52. Uccello, Gefecht, London
53. Domenico Veneziano, Altar, Uffizien
54. Domenico Veneziano (?), Bildnis, Poldi-Pezzoli
55. Baldovinetti, Verkündigung, Uffizien
56. Baldovinetti, Madonna, Paris
57. Antonio Pollaiuolo, Marter Sebastians, London
58. Antonio Pollaiuolo, David, Berlin
59. Piero Pollaiuolo, Verkündigung, Berlin
60. Piero Pollaiuolo, Galeazzo Sforza, Uffizien
61. Verrocchio, Madonna, Berlin
62. Verrocchio (u. Lionardo), Taufe, Accademia, Florenz
63. Verrocchio u. Lionardo, Ausschnitt aus der „Taufe"
64. Credi, Maria das Christkind anbetend, London

V. BOTTICELLI 49
Persönliche Synthese verschiedener Tendenzen:
Zarte Empfindsamkeit und reiche Bewegung.

65. Botticelli, Die Tapferkeit, Uffizien
66. Botticelli, Anbetung der Könige, Uffizien
67. Botticelli, »La Primavera«, Accademia, Florenz
68. Botticelli, Ausschnitt aus der »Primavera«
69. Botticelli, Mosis Jugend, Sixtinische Kapelle
70. Botticelli, Augustinus, Ognissanti, Florenz
71. Botticelli, Altar, Berlin
72. Botticelli, »Das Magnificat«, Uffizien
73. Botticelli, Verkündigung, Uffizien
74. Botticelli, Weibliches Idealbildnis, Frankfurt
75. Botticelli, Geburt der Venus, Uffizien
76. Botticelli, Die Verleumdung, Uffizien
77. Botticelli, Zeichnung zu Dante, Berlin
78. Botticelli, Pietà, Poldi-Pezzoli, Mailand
79. Botticelli, Verehrung des Christkindes, London
80. Nachahmer Botticellis, Esther, Chantilly

VI. FILIPPINO UND GHIRLANDAIO 61
Gegensätze im ausgehenden Quattrocento:
Barocke Steigerung und ruhige Einschränkung.

81. Filippino, Befreiung Petri, Carmine, Florenz
82. Filippino, Maria und Bernhard, Badia, Florenz
83. Filippino, Altar, London
84. Filippino, Madonna mit Engeln, Corsini, Florenz
85. Filippino, Verkündigung, S. M. sopra Minerva, Rom
86. Filippino, Kreuzigung, Berlin
87. Filippino, Anbetung der Könige, Uffizien
88. Filippino, Drusiana, S. Maria Novella, Florenz
89. Ghirlandaio, Tod der heil. Fina, S. Gimignano
90. Ghirlandaio, Die Berufung, Sixtinische Kapelle
91. Ghirlandaio, Die Ordensregel, S. Trinità, Florenz
92. Ghirlandaio, Geburt Johannis, S. Maria Novella
93. Ghirlandaio, Zacharias u. d. Engel, S. M. Novella
94. Ghirlandaio, Salomes Tanz, S. Maria Novella
95. Ghirlandaio, Anbetung der Könige, Uffizien
96. Ghirlandaio, Maria und Elisabeth, Paris

VII—XII. DIE ÜBRIGEN SCHULEN

VII. INTERREGNUM UND PROVINZ 73
Die Malerei außerhalb Toskanas bis um 1450, provinzielle Mittelitaliener seit etwa 1450: abseits von der Florentiner Entwickelung.

97. Stefano da Zevio, Anbetung der Könige, Mailand
98. Nelli, Madonna, S. Maria Nuova, Gubbio
99. G. da Fabriano, Anbetg. d. Könige, Acc., Florenz
100. Pisanello, Madonna, Antonius u. Georg, London
101. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige, Berlin
102. Jacopo Bellini, Kreuztragung, Paris
103. Jacopo Bellini, Geißelung Christi, Paris
104. Squarcione, Hieronymus u. andere Heilige, Padua
105. Vecchietta, Die Himmelsleiter, Spital, Siena
106. Cecco di Giorgio, Verkündigung, Siena
107. Neroccio di Landi, Altar, Siena
108. Matteo di Giovanni, Madonna, Siena
109. Bonfigli, Herkulanus-Scene, Perugia
110. Boccati, Altar, Perugia
111. Fiorenzo, Verehrung des Christkindes, Perugia
112. Pinturicchio, Disputation d. hl. Katharina, Vatikan

VIII. DIE UMBRO-FLORENTINER 85
Selbständige Arbeit an den Problemen der Zeit:
Perspektive, Kolorismus und Statuarik.

113. Piero della Francesca, Battista Sforza, Uffizien
114. P. d. Francesca, Herzogspaar von Urbino, Uffizien
115. Piero della Francesca, Taufe, London
116. Piero della Francesca, Altar, Mailand
117. P. d. Francesca, Kreuzwunder, S. Francesco, Arezzo
118. P. d. Francesca, Traum Konstantins, daselbst
119. Melozzo, Gründung d. vatikan. Bibliothek, Vatikan
120. Melozzo, Himmelfahrt Christi, Quirinal, Rom
121. Melozzo, Engel, Peterskirche, Rom
122. Signorelli, Mönch beim Schmause, Monte Oliveto
123. Signorelli, Geburt Johannis, Paris
124. Signorelli, Die Verdammten, Dom, Orvieto
125. Signorelli, Lukan, Grotesken, Dom, Orvieto
126. Signorelli, Pan mit seinen Begleitern, Berlin
127. Signorelli, Madonna, Uffizien
128. Signorelli, Kreuzigung, Accademia, Florenz

IX. MANTEGNA 97
Entfaltung der Formanschauung Donatellos:
Äußerste Präzision in Form und Raum.

129. Mantegna, Kardinal Scarampi, Berlin
130. Mantegna, Darstellung im Tempel, Berlin
131. Mantegna, Leichnam Christi, Mailand
132. Mantegna, Christus am Ölberg, London
133. Mantegna, Jakobus taufend, Eremitani, Padua
134. Mantegna, Jakobus segnend, Eremitani, Padua
135. Mantegna, Altar, S. Zeno, Verona
136. Mantegna, Anbetung der Könige, Uffizien
137. Mantegna, Der mantuanische Hof, Kastell, Mantua
138. Mantegna, Deckenfresko, Kastell, Mantua
139. Mantegna, Der Parnaß, Paris
140. Foppa, Madonna mit Engeln, Noseda, Mailand
141. Foppa (?), Wunderszenen, S. Eustorgio, Mailand
142. Foppa, Martyrium Sebastians, Mailand
143. Foppa, Madonnen, Frizzoni u. Kastell, Mailand
144. Foppa, Anbetung der Könige, London

X. DIE MANTEGNESKEN 109
Die oberitalienische Malerei seit etwa 1450
unter Mantegnas Einfluß.

145. Zenale, Teil eines Altares, Treviglio
146. Borgognone, Verkündigung, Incoronata, Lodi
147. Bonsignori (?), Bernhardin, Mailand
148. Liberale, Sebastian, Mailand
149. Dom. Morone, Sturz d. Bonacolsi, Crespi, Mailand
150. Francesco Morone, Madonna, Berlin
151. Tura, Frühling, Layard, Venedig
152. Tura, Altar, Berlin
153. Cossa, Altar, Bologna
154. Ercole Roberti, Johannes, Berlin
155. Ercole Roberti, Predellen, Dresden
156. Montagna, Altar, Mailand
157. Crivelli, Altar, Berlin
158. Bart. Vivarini, Altar, S. Giov. in Bragora, Venedig
159. Alvise Vivarini, Altar, Accademia, Venedig
160. Alvise Vivarini, Madonna, Redentore, Venedig

XI. DIE BELLINI 121
Selbständige und zukunftreiche Tendenzen:
Lebensglanz, Farbe und Stimmung.

161. Gentile Bellini, Franziskus, S. Marco, Venedig
162. Gent. Bellini, Lorenzo Giustiniani, Acc., Venedig
163. Gent. Bellini, Mohammed II., Layard, Venedig
164. Gent. Bellini, Prozession, Accademia, Venedig
165. Gent. Bellini, Rettung d. Kreuzreliquie, daselbst
166. Antonello, Bildnis, Galerie Borghese, Rom
167. Giovanni Bellini, Christus am Ölberg, London
168. Giovanni Bellini, Madonnen, Accademia, Venedig, und Sammlung Trivulzio, Mailand
169. Giovanni Bellini, Altar, Accademia, Venedig
170. Giovanni Bellini, Altar, S. Zaccaria, Venedig
171. Giovanni Bellini, Altar, S. Pietro Martire, Murano
172. Giovanni Bellini, Mystische Darstellung, Uffizien
173. Giovanni Bellini, Allegorie, Accademia, Venedig
174. Giovanni Bellini, Der Doge Loredano, London
175. Cima, Petrus Martyr, Mailand
176. Carpaccio, Ursulas Abreise, Accademia, Venedig

XII. PERUGINO UND DIE BOLOGNESEN 133
Kontrast zur sonstigen Schärfe und Unruhe:
Schlichtheit, Rhythmus und Sentiment.

177. Perugino, Schlüsselverleihung, Sixt. Kapelle
178. Perugino, Kreuzigung, S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz
179. Perugino, Kreuzigung, Uffizien
180. Perugino, Anbetung des Christkindes, Villa Albani, Rom
181. Perugino, Maria und Bernhard, München
182. Perugino, Altar, London
183. Perugino, Madonna, Frankfurt
184. Lo Spagna, Anbetung des Christkindes, Paris
185. Viti, St. Martin und Thomas, Kathedrale, Urbino
186. Costa, Giovanni Bentivoglio (?), Palazzo Pitti
187. Costa, Altar, S. Giovanni in Monte, Bologna
188. Costa, Darstellung im Tempel, Berlin
189. Francia, Altar, S. Giacomo Maggiore, Bologna
190. Francia, Altar, St. Petersburg
191. Francia, Verkündigung, Bologna
192. Francia, Evangelista Scappi, Uffizien

Die Unterschriften der Tafeln geben rechts zunächst einen Hinweis darauf, ob das betreffende Bild auf die Wand gemalt ist — »Fresko« — oder beweglich: »Holz«, »Leinwand«. Bei den beweglichen (»Staffelei«-) Bildern pflegt man sonst die Technik anzugeben: Öl- oder Temperamalerei; doch ist deren genaue und zuverlässige Bestimmung tatsächlich nicht möglich. (Im Text werden nur Fresken und Zeichnungen ausdrücklich als solche bezeichnet, die übrigen Werke sind also Staffeleibilder in Öl- oder Temperatechnik.)

Die Maße sind in Metern gegeben, zuerst die Höhe, dann die Breite. Bei den Fresken fehlen die Maßangaben; die Figuren haben in ihnen regelmäßig etwas über Lebensgröße: danach kann man sich eine ungefähre Vorstellung von dem Umfange des betreffenden Bildes machen.

Die Ortsbezeichnungen bedeuten die größte öffentliche Gemälde-Sammlung der betreffenden Stadt (z. B. »Mailand« = Königliche Galerie des Palazzo di Brera in Mailand), während kleinere Sammlungen genauer benannt werden (z. B. Museum Poldi-Pezzoli, Mailand). Bei den Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti ist die Ortsbezeichnung Florenz weggelassen.

I. GIOTTO.

GRUNDLEGUNG DER MONUMENTAL-MALEREI: KONZENTRATION UND BILDKLARHEIT.

IM Laufe des XIV. und XV. Jahrhunderts wurden in Italien die Grundlagen unserer modernen Kultur geschaffen. Die wesentlichen Momente dieses denkwürdigen Umbildungsprozesses sind: die Emanzipation von der geistigen Bevormundung durch die Kirche, an Stelle der Offenbarung tritt das selbständige Forschen, an Stelle mystischer und widerspruchsvoller Dogmen die nüchterne und möglichst auf mathematische Formeln gebrachte Vorstellung. In der sozialen und politischen Gliederung lösen sich die alten Bindungen; das Individuum gewinnt eigene und maßgebende Bedeutung. Die ausschließliche Wertschätzung der unsterblichen Seele gegenüber dem »Fleisch« und der Natur verringert sich wesentlich: der menschliche Körper und die Natur werden erforscht, ihre Schönheit genossen. Die Autorität der Bibel wird mehr und mehr verdrängt durch die Antike, bei der man sich in all den zahllosen Umbildungen des geistigen und praktischen Lebens Rat holt. Daher die Benennung der Epoche als rinascimento, *Renaissance:* Wiedergeburt der Antike.

Diesen fundamentalen Verschiebungen in der Gesamtkultur entsprechen grundlegende Wandlungen in der Kunst: an Stelle der jahrhundertelangen Wiederholung überlieferter Formen, die vielfach bereits schematisch erstarrt waren, tritt eine frische Beobachtung der Wirklichkeit, von wissenschaftlichem Geiste getragen, mit einer starken Tendenz zu mathematischer Formulierung (Perspektive, Proportionslehre). An Stelle des Typischen tritt das Individuelle: Porträtköpfe verdrängen die traditionellen Idealzüge. Die symbolische Wiedergabe der Gedankenkreise, die sich um das Seelenheil gruppieren, ist nicht mehr das beherrschende Interesse, sondern die Freude am menschlichen Körper und an der Natur; Figur und Umgebung werden möglichst greifbar und raumwirklich wieder-

gegeben. Die Reste der Antike gelten als Norm und helfen den Künstlern vielfach bei der Neubildung der gesamten Formenwelt.

Im Gegensatze zu der allmählichen Verschiebung in der sozialen und politischen Welt vollzieht sich die Umbildung der Kunst mehr ruckweise. Um 1300 geschieht der erste mächtige Vorstoß, durch einen genialen Bildhauer, Giovanni Pisano, und einen genialen Maler, Giotto. Etwa 1420 beginnt dann die eigentliche Renaissance, zunächst die »Frührenaissance«, durch drei ebenso geniale Meister, Brunelleschi in der Architektur, Donatello in der Plastik, Masaccio in der Malerei. Endlich um 1500 vollendet sich die künstlerische Bewegung in der »klassischen Kunst«, der »Hochrenaissance«, durch Italiens berühmteste Künstler, Lionardo, Michelangelo und Raffael. Bei allen diesen Entfaltungen kommt zu den Tendenzen, die aus der Wandlung der gesamten Weltanschauung herrühren, noch die Wirkung rein künstlerischer, optischer Prinzipien: in der Plastik das Problem der Form und Bewegung, in der Malerei außerdem das Streben nach Größe der Anordnung, Klarheit der Bildwirkung und Vertiefung des Raumeindruckes. Die kurzen italienischen Ausdrücke: *Trecento* für das XIV. Jahrhundert, *Quattrocento* für das XV. und *Cinquecento* für das XVI. — bezeichnen zugleich die kunstgeschichtlichen Epochen und ihren Charakter, da die Stilwandlung jedesmal ungefähr mit der Jahrhundertwende geschah.

Die Kunst des Giovanni Pisano und Giotto war eine spezifische Äußerung des italienischen Geistes. Die Zeit war vielleicht noch nicht reif dafür, jedenfalls schließen sich ihre Nachfolger mehr und mehr dem allgemein-europäischen Stil jener Zeit an, der in Frankreich entwickelten *Gotik*. Erst Donatello und Masaccio nehmen die Absichten jener Meister von 1300 wieder voll auf und führen sie zum endgültigen Siege.

Wir werden deshalb unsere Betrachtung der Trecento-Malerei im wesentlichen auf Giotto richten, und die sonstige, an künstlerisch Schönem und kulturell Interessantem so reiche Produktion nur im Hinblick auf ihn heranziehen: Werke seiner Zeitgenossen, um durch Vergleiche die künstlerische Leistung Giottos klar zu machen; Werke seiner Nachfolger, um das Abgehen von Giottos Zielen bis zu Masaccio hin anzudeuten.

CIMABUE (1240?— nach 1302) gilt als Giottos unmittelbarer Vorläufer in Florenz. Altes und Neues mischen sich in seiner Kunst, doch

spricht sich das Neue bei Giotto so viel energischer aus, daß wir Cimabue als Vertreter des Alten in Gegensatz zu ihm stellen können. Das »Alte« ist die *byzantinische* Weise, die bis dahin in Italien geherrscht hatte, durch den Import kunstgewerblicher Arbeiten von Byzanz her, durch die Tätigkeit byzantinischer Künstler in Italien und durch die Nachahmung ihres Stils bei den einheimischen Meistern. Wesentlich ist diesen Arbeiten die feine und reiche Durchführung im Technischen, während die rein künstlerische, geistige Leistung dagegen zurückbleibt: der byzantinische Künstler erfindet nicht frei, sondern wiederholt im Aufbau wie im einzelnen überlieferte Formeln, die natürlich im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr erstarren; die Persönlichkeit des Künstlers tritt fast ganz zurück.

Thronende Madonna, mit Engeln und Propheten (Accademia, Florenz). Der Aufbau ist ohne Gefühl für die Existenz der Körper im Raume. Die Köpfe Marias und der Engel haben alle den gleichen Schnitt, es ist der alt überlieferte byzantinische Typus (eine Übertreibung und Erstarrung des antiken Ideals); der Ausdruck darin ist mehr angedeutet als dargestellt. Alle Bewegungen sind traditionelle Formeln. Der Körper Marias verschwindet unter der Stoffmasse. Bei Maria und dem Kinde sind die Gewandfalten mit schematischen Goldlinien bedeckt, ebenfalls eine byzantinische Gewohnheit: zur Hervorhebung der heiligsten Gestalten. *Tafel 1*

DUCCIO von Siena, wesentlich bedeutender als Cimabue, kann als letzter und zugleich feinster Meister der byzantinischen Malerei in Italien gelten; die Sicherheit einer alten Tradition verbindet sich bei ihm mit der Sicherheit persönlichen Künstlertaktes; dazu kommt eine ganz vorsichtige Modernisierung in der Faltenzeichnung nach der »gotischen« Weise.

Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen (Dommuseum, Siena). 1308—1310 malte Duccio ein vielteiliges Altarbild für den Sieneser Dom, zur größten Bewunderung der Zeitgenossen. Unsere Tafel gibt das Mittelstück wieder, aber nur am Original genießt man die kunstgewerbliche Feinheit und die hieratische Feierlichkeit, die es mit byzantinischen Altarwerken teilt. Ein genauer Vergleich mit Cimabues Madonna zeigt, auch in der Abbildung, daß Duccio mehr Geschmack und mehr Frische hat: der Aufbau der Szene ist verständlicher, die Anordnung der Propheten (oben) geschickter; Körper und Bewegung der Madonna ist etwas klarer, die *Tafel 2*

byzantinischen Goldlinien sieht man nur an den wenigen Stellen des Kleides, die nicht vom Mantel bedeckt sind; Duccio beschränkt sich bei der Hervorhebung allerheiligster Figuren meist auf einen Goldsaum, der dann, wie hier, in feinen Schnörkeln verläuft; in diesen verrät sich der Einfluß der französischen Gotik, auch sonst in der Faltengebung. Das Byzantinische ist aber doch in der Übermacht, namentlich in den Kopftypen.

Tafel 3 Christus vor Kaiphas (daselbst), eine von zahlreichen kleinen Szenen aus der Geschichte Christi, die ebenfalls zu dem Sieneser Altar gehörten. Diese Kompositionen lehnen sich an die byzantinischen Schemata an, sind aber mit großem Geschmack durchgearbeitet und enthalten in der Erzählung eine Fülle feiner Züge. Die Darstellung in unserem Bilde ist recht lebendig und geschickt; Helme und Lanzen deuten die Masse der durch die Tür nachdrängenden Soldaten an. Links ist noch die Leugnung Petri dargestellt — im Hofe des Palastes, wie durch den Torbogen symbolisiert ist. Christus wieder durch den Goldsaum herausgehoben.

GIOTTO DI BONDONE (1267?—1337).

Die gotische Architektur Italiens löst die Kirchenwände nicht in Glasfenster auf, zwischen denen nur schmale Pfeiler stehen bleiben — so ist es in Frankreich, der Heimat der Gotik, und so auch in Deutschland und England —, sondern sie läßt große Wandflächen stehen, die dann *al fresco* bemalt werden, das heißt auf nassem Bewurf, ein Verfahren, zu dem sichere Berechnung und rasche Hand erforderlich waren, im größten Gegensatz zu der mühseligen Mosaikarbeit, mit der man in der vorhergehenden Epoche die Kirchenwände geschmückt hatte. Während in den nordischen Ländern die Malerei im wesentlichen auf Bücher und Altäre beschränkt blieb, malten die Italiener auf zahllosen ungeheuren Wandflächen ihre *Fresken*, und es ist deutlich, daß dies ihren angeborenen Sinn für Rhythmus und Größe erweckte und schulte. Giotto hat mit genialer Begabung die wesentlichen Momente der monumentalen Freskenmalerei erkannt: Klarheit des Bildeindruckes, Konzentration der Bildelemente. Damit hängt zusammen die Schlichtheit und Eindringlichkeit der Erzählung, die Einfachheit der Linien und Flächen, das Streben nach räumlicher Gliederung.

Thronende Madonna mit Engeln (Accademia, Florenz). Auf den ersten Blick wirkt Marias dunkler Mantel als ungefüge Masse, läßt das ganze Bild plumper erscheinen als Cimabues feinlinige Tafel. Der schlichte Umriß des Mantels, der einfache Verlauf des Saumes vom Kopf herab, und unten, erscheint im Vergleich zu Duccios spielerischer Eleganz trocken und hart; freilich, bei den Engeln rechts und links (mit Krone und Kästchen) wird uns der Wert dieser schlichten Linie schon deutlicher: die einfache Rückenkontur macht sie zu klar abschließenden Rahmenfiguren. Und nun die Anordnung. Statt schematischer Aufreihung weiß Giotto seine vierzehn Begleitfiguren zu differenzieren und erreicht damit eine künstlerisch wie inhaltlich klarere und stärkere Wirkung. Jene beiden Engel mit den Goldgeräten sind fast in ganzer Figur sichtbar; ihre Bewegung ist deutlich. Von je fünf Engeln und Heiligen hinter ihnen sind dagegen nur die Köpfe zu sehen in ähnlichem, aber nicht so ausgesprochenem Emporblicken; statt der Gleichsetzung zahlreicher Figuren bei den älteren Malern haben wir hier also eine Unterordnung, gleichsam eine Chorbildung: leicht zu verstehende Chorführer sprechen für die eng zusammengeschobene Masse. Giotto kann dadurch Raum sparen, die Massen eng zusammenschließen und sie doch deutlicher sprechen lassen als die früheren Künstler. Die Differenzierung geht noch weiter: zwei Engel knien ganz unten, auf die gläubige Gemeinde hinweisend — auf uns, die Beschauer. So vermitteln sie zwischen den Andächtigen und dem Gegenstand der Andacht; ebenso dadurch, daß sie knien, steiler emporblicken und Blumenvasen hinstellen. Das sind Werte des Inhalts; formal wirken sie als vordere Abschlußfiguren, die Hauptgruppe zurückschiebend; die Zeichnung der Thronstufe und die hellen Gewänder verstärken diesen Eindruck: die Erweckung einer Raumvorstellung. In gleicher Absicht sind dem Thron (gotischer Form anstatt der byzantinischen Kleinarbeit bei Cimabue) rechts und links durchbrochene Wände gegeben, die nach vorn vorspringen sollen (uns stört freilich der Mangel perspektivischen Könnens); ihre vorderen Ränder werden von den geräthaltenden Engeln überschnitten, während die letzten Figuren durchblicken: dies zeigt ebenfalls den Willen zu räumlicher Gliederung. Man bemerkt weiter, daß die Chorfiguren nicht mit gleicher Kopfhöhe gegeben, sondern diagonal

Tafel 4

gestellt, also in Vertiefung gedacht sind. Ferner ist die Figur Marias nicht mehr bloß ein Stoffgehänge wie bei Cimabue: man sieht, wie sich ihr Körper durch das Halten des Kindes verschiebt, beide Kniee sind deutlich und springen vor — auch darin offenbart sich das Raumgefühl des Malers. Der Fortschritt im Psychischen zeigt sich besonders bei den vier vorderen Engeln: statt der starren byzantinischen Kopftypen ein frischer, verständlicher Ausdruck. In dieser Richtung ist denn auch die Kunst Giottos am ehesten von modernen Betrachtern verstanden worden.

Tafel 5 Christus vor Kaiphas, Fresko (S. Maria dell'Arena, Padua). Um 1305—1307 malte Giotto einen großen Freskenzyklus, in Padua, zahlreiche Szenen aus der Geschichte Marias und Christi. Ein Vergleich der hier abgebildeten Komposition mit Duccios Gemälde (Tafel 3) zeigt, daß sich Giotto im allgemeinsten der Anordnung an dieselbe Bildtradition anschließt wie Duccio — und ähnliches gilt überhaupt für die alte Kunst; so konnte sich alle Energie auf die Feinheit der Auffassung und Durchführung sammeln, da das Elementare der Erfindung gegeben war. Giottos Wille zur Konzentration zeigt sich schon darin, daß er jedes Bild kräftig einrahmt und dann darin nur einen Vorgang erzählt. Und nun in allem die Beruhigung und Klärung des Bildeindruckes. Die helle glatte Wand mit den einfachen Fenstern bringt eine sehr erwünschte Ruhe über der bewegten Figurenszene. Die Balken der Decke sollen den Eindruck der Raumtiefe erwecken; zu demselben Zwecke fliehen die Linien der Seitenwände und des Thrones zusammen (bei Duccio steigern die schrägen Linien die Unruhe), sind rechts und links die Figuren diagonal angeordnet, in der Mitte wirksame Überschneidungen eingeführt (besonders die Hand vor dem Fackelträger). Etwa sechs Gestalten sind voll zu sehen, jede von ihnen hat eine klare Funktion in der Erzählung, nur links erscheint eine kleine Reihe von Zuschauern — während Duccio ein vielköpfiges Gedränge gibt. Die Faltenzeichnung und die Umrisse sind schlicht, auch bei Christus; er steht ruhig da, sein Kopf allein ist in einfacher Vorderansicht gegeben, und damit ist für die von den Evangelisten geschilderte ruhige Würde des gefesselten und geschmähten Heilandes ein entsprechender optischer Wert gefunden.

Tafel 6 Die Erweckung des Lazarus, Fresko (daselbst). Wieder die ganz klare Erzählung, in der jede Gestalt ihre bestimmte Rolle hat. Die Apostel

(links) und die Zuschauer (in der Mitte) zu engen Chören zusammengeschlossen. Zwischen der Christus-Gruppe und der Lazarus-Gruppe eine höchst wirksame Zäsur (während sonst die Gestalten dicht aneinander schließen); Christus steht vor dem Himmel — eine optische Betonung der Hauptfigur. Zwischen seiner Segengebärde und dem leblosen Körper des Lazarus vermittelt formal und inhaltlich ein Zuschauer mit doppeltem Ausdruck: sein Blick gilt dem Toten, seine Handbewegung dem Heiland (auch diese Hand kommt noch vor den Himmel). Sonst äußert sich das Staunen nur in wenigen erhobenen Händen, der Glaube in den beiden Knienden; diese überschneiden — zugleich mit den Trägern der Grabplatte — die Lazarus-Gruppe, sollen den Raum gliedern. Erzählung wie Bildwirkung sind von eindringlicher Klarheit, Konzentration und Größe.

Die Beweinung Christi, Fresko (daselbst). Der abstoßende Ein- *Tafel 7*
druck eines Leichnams ist gemildert, indem er durch eine Rückenfigur zum Teil verdeckt ist, und indem Kopf und Hände gehalten werden; er erscheint wie eingebettet in Liebe und Schmerz. Heilige Frauen betrachten mit wehmütiger Verehrung die Wundmale; und es zeigt den feinen Geschmack Giottos, daß er Maria den Kopf ihres Sohnes nur betrachten läßt, während sie bei anderen Malern auch die physische Aufgabe hat ihn zu stützen. Links zwei stehende Frauen, mit kontrastierenden Gesten; gleichsam als Sprecherinnen für den dahinter angedeuteten dicht zusammengeschlossenen Chor. Als Gegengewicht rechts zwei Männer in stillem Leid; in der Mitte aber eine leidenschaftliche Geste des Jammers: Johannes. Sein Kopf nimmt fast genau die Bildmitte ein, er allein steht frei, und zugleich überschneidet er die stark wirkende Felslinie: so wird der Ausdruck dieser Figur gewissermaßen der Exponent des Ganzen — nur wenige Maler haben die Weisheit gehabt, dem Ausdruck des Schmerzes oder der Verzweiflung nicht durch gleichmäßige Wiederholung die Wirkung zu nehmen. In der formalen Durchführung ist wieder das Streben nach Klarheit der Bildwirkung deutlich, das zeigen die einfachen Umrisse, die schlichten Gewandmassen, die große Fläche des Himmels. Dann die Konzentration: die Figuren lenken schon durch ihre Linien das Interesse auf das Zentrum des Inhalts, die Köpfe Marias und Christi; auch jenes Felsprofil führt darauf hin. Wie in der »Erweckung des Lazarus« ist durch Überschneidungen

eine Tiefengliederung angestrebt, hier sogar mit der Absicht, eine dreidimensionale Gruppe um jenes Zentrum zu bilden. Bei den klagenden Engeln oben interessante Experimente in Verkürzungen.

Tafel 8 Christus und Magdalena, Fresko (daselbst). Wenige Figuren, viel leere Fläche, der Bildeindruck ruhig und klar. Wie schlicht sind die Umrisse und Gewandmassen bei Christus und Magdalena, und wie stark ist der Ausdruck der einfachen Bewegungen: das Anbeten und Tastenwollen bei Magdalena, das Abwehren und zugleich Sichabwenden bei Christus!

Wir übergehen Giottos Arbeiten in Assisi; in seinen berühmten allegorischen Darstellungen der Mönchsgelübde dort schlägt er einen Weg ein, auf dem seine Nachfolger gern gegangen sind — wobei sie oft genug die künstlerischen Forderungen gegen die Wiedergabe verwickelten Gedankengehaltes zurückgestellt haben. Wir geben noch zwei Beispiele von den Fresken aus Giottos reifster Zeit: in S. Croce zu Florenz.

Tafel 9 Der Tod des heiligen Franziskus, Fresko (Cappella Bardi, S. Croce, Florenz). Um die Bahre knien Mönche, die Wundmale ihres Meisters küssend, in seinem Gesichte lesend; einer blickt nach oben, wo man den Heiligen in einer Glorie von Engeln gen Himmel getragen sieht. Rechts und links die Vertreter der kirchlichen Zeremonie, die bewegte Mittelgruppe ruhig einrahmend und zugleich durch ihre diagonale Stellung Raum schaffend; hierin unterstützt durch die ganz einfache, aber sehr wirkungsvolle Architektur. — Man vergleiche nun diese Szene mit der »Beweinung Christi« (Tafel 7); alle die Verschiedenheiten im ganzen und einzelnen bestimmen sich durch den künstlerischen Takt des Meisters. Dazu kommt noch eine Tendenz, die sich in Giottos Werk erst allmählich geltend macht: die Konzentration durch Symmetrie zu verstärken, das Zentrum des Inhalts möglichst auch in die geometrische Mitte des Bildes zu legen.

Tafel 10 Johannes erweckt Drusiana, Fresko (Cappella Peruzzi, S. Croce, Florenz). Der Arm des erweckenden Evangelisten und der Arm der zum Leben erwachenden Drusiana stehen wirkungsvoll vor glatter Mauerfläche. Sonst sind die Gesten sehr gemäßigt. Der Eindruck des Wunderbaren ist verkörpert durch die knienden Gläubigen. Die Auftürmungen der Architektur entsprechen den beiden Figurenmassen. Im Vergleich zu der »Erweckung des Lazarus« (Tafel 6) ist die Gestalt des Wundertäters mehr zur

Mitte vorgeschoben — wieder zeigt sich das Streben zu symmetrischer Anlage.

Außer in Padua, Assisi und Florenz ist Giotto auch noch in anderen wichtigen Städten tätig gewesen, wie in Rom und Neapel, doch sind da seine Werke völlig oder fast völlig zerstört. Dazu kam nun noch die Tätigkeit seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer; so verbreitete sich sein Stil über fast ganz Italien, und das hellfarbige schlichte Fresko siegte endgültig über das geheimnisvoll goldstrahlende Mosaik. Der künstlerische Wert ersetzte den Materialwert. Dabei mochte auch mitsprechen, daß die kirchliche Richtung der Zeit auf das Einfache und Großzügige ging, an Stelle der engen Pracht der früheren Epoche, was sich besonders auch in der Architektur geltend machte. Gerade in der Beseitigung der konventionellen, goldblinkenden, vielfach kleinlichen Malerei seiner Vorgänger, in seinem Sinn für das Urwüchsige, Schlichte und Große, ist Giotto ein Kind seiner Zeit, aber seine Kunst hat zugleich Ewigkeitswert, weil ihre Ziele im Wesen der monumentalen Freskenmalerei begründet sind, und weil er ihnen mit höchstem Ernst und feinster Begabung nachgegangen ist. Was er mit seinen beschränkten Mitteln erreichen konnte, das hat er erreicht: Deutlichkeit und Feinheit der Erzählung, Klarheit und Größe der Bildwirkung. Anderes konnte er freilich nur anstreben: das Greifbare der Körperlichkeit, und die Vertiefung des Raumes; dazu fehlte ihm noch die genügende Beherrschung der Bewegung, der Verkürzung, der Linearperspektive; er schiebt seine Figuren vor einander, aber er kann sie noch nicht sicher verkürzen, nicht nach vorwärts oder rückwärts agieren lassen: im wesentlichen geht bei ihm alle Bewegung von rechts nach links, in der Silhouette. Darin ist erst Masaccio über Giotto hinausgekommen.

DIE MALEREI DES TRECENTO

wurde früher hauptsächlich wegen ihres Gehaltes an Gedanken und Empfindungen geschätzt, der in der Tat imponierend ist durch seinen Reichtum, von lebendiger Erzählung bis zu blutloser Allegorie, von den einfachen Geschichten der Bibel bis zu den verwickeltesten dogmatischen Programmbildern; Dantes »Göttliche Komödie« ist das großartige literarische Produkt der merkwürdigen anschaulichen Dogmatik dieser Epoche. Unsere

Romantiker erlebten tiefe Schauer vor dem »Triumph des Todes« in Pisa, entzückten sich an Lorenzettis weltlichen Programmbildern in Siena. Neuerdings hat man — infolge der Wandlungen in der modernen Kunst — auch die künstlerischen Werte der Trecento-Malerei wieder stärker empfunden und sich ihrem Studium mit Eifer hingegeben, das Werk der einzelnen Meister schärfer abgegrenzt, die Zusammenhänge der Entwicklung genauer erkannt, die Wertakzente vielfach anders gesetzt. Wir können hier jedoch nur ein paar Beispiele herausgreifen — ohne Rücksicht auf die persönliche Bedeutung der Maler — lediglich, um die Arten der Betätigung und das allmähliche Abgehen von Giottos Kunst anzudeuten.

Tafel 11 PIETRO LORENZETTI, Kreuzabnahme, Fresko (San Francesco, Assisi). Ein begabter Meister unter dem starken Einfluß Giottos. Die Innigkeit der Empfindung, die Schlichtheit der Durchführung — Umrisse und Gewandflächen einfach, keine Schnörkel, keine Goldzierraten, ruhiger Hintergrund — alles weist auf Giotto hin. Und doch ist der Abstand groß. Im Inhalt: der Vorgang ist in einem unglücklichen Moment erfaßt, die sieben Trauernden haben den gleichen Ausdruck, es fehlt eine beherrschende Note; in der Gestaltung: Linien und Flächen ordnen sich nicht zu klarem Rhythmus zusammen, führen nicht wie bei Giotto auf einen Brennpunkt des Geschehens hin.

Tafel 12 ANDREA DA FIRENZE, die Auferstehung, die Marien am Grabe, Christus und Magdalena, Fresko (Spanische Kapelle, S. Maria Novella, Florenz). Die berühmten Fresken der spanischen Kapelle, um 1360—1370 entstanden, führen noch weiter von Giotto ab. Der Maler ist kein besonders feiner Geist: die Szene rechts, Christus und Magdalena, vergleiche man mit Giottos Fresko (Tafel 8); die Bewegung Christi ist lahm, es fehlt jenes feine Sichabwenden, und vor allem ist die Distanz der Figuren zu klein. Die Gesamtanlage aber, die Verteilung der Massen, zeigt eine gewisse Großartigkeit, die auch den geringeren Trecentomalern zu Gebote stand.

Tafel 13 Andrea da Firenze, die streitende und siegreiche Kirche, Fresko (daselbst). Dieses Riesenbild möge jenen Typus des umständlichen und beziehungsreichen dogmatischen Gemäldes repräsentieren. Vor dem Gebäude der Kirche thront der Papst zwischen geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von mannigfachen Vertretern des Volkes umgeben;

ihm zu Füßen seine Herde, von schwarz-weißen Hunden bewacht, eine Anspielung auf die schwarz-weiß gekleideten Dominikaner, »Domini canes«: die Hunde des Herrn; weiter rechts zerfleischen solche Hunde allerhand Tiere, Ketzer! Darüber sieht man Predigt und Lehre der Dominikaner, weiter oben den Hinweis auf den Himmel: da erscheint Petrus in der Himmelspforte, durch die ein Zug kleiner Seelen eintritt; hinter der Pforte Heilige, emporblickend zu Christus, der oben in der Mitte thront. Das sind nur die Grundzüge dieser gemalten Heilslehre (mit besonderer Berücksichtigung des Dominikanerordens, dem die Kapelle gehörte), eine Fülle einzelner Beziehungen und Gedankenspielereien kommt noch hinzu. Viel künstlerische Werte enthält das Bild nicht, um so mehr historische: für die Geschichte der theologischen und sonstigen Vorstellungswelt, für die Geschichte der Sitte, des Kostüms, selbst der Architektur (das Kirchengebäude überliefert uns die Gestalt, die man damals für den Florentiner Dom plante).

ALTICHIERO, Sankt Georg taufend, Fresko (S. Giorgio, Padua). *Tafel 14* Neben den toskanischen Schulen — Florenz, Siena und Pisa — hat sich in Verona und Padua die Freskomalerei in höchst bemerkenswerter Weise entwickelt. Die Farben sind dort wärmer, mit größerem Interesse behandelt. Der Bildeindruck sehr reich. Diese beiden Momente charakterisieren auch in den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts die Malerei von Verona und Venedig. Unsere Abbildung zeigt, wie Altichiero die Architektur nicht bloß hinter den Figuren gleich einer Kulisse erscheinen, sondern die Szenen in den Gebäuden spielen läßt, wie er dabei die Proportion der Gestalten zur Architektur verbessert und nach Vertiefung strebt; Körper und Bewegungen sind sicherer gegeben, in den Köpfen sucht er die Idealtypen durch porträtmäßige Züge zu ersetzen.

Die toskanischen Trecentomaler aber kümmerten sich wenig um solche Dinge, ihr Interesse richtete sich mehr und mehr auf spielenden Reichtum und elegante Linienführung.

SIMONE MARTINI und LIPPO MEMMI von Siena, Verkündi- *Tafel 15* gung, 1333 (Uffizien, Florenz). Will man ein solches Bild genießen, so muß man den eleganten Gewandlinien nachgehen, z. B. dem entzückenden Spiel des Goldsaumes an Marias Mantel; oder dem Umriß dieser Figur:

der ist so apart und fein gezeichnet, daß man unwillkürlich an chinesische Malereien denkt. Die Melodie der Linie wirkt aufs glücklichste zusammen mit dem Ausdruck der Figur, dem scheuen Zurückweichen und Erschauern Marias unter der Botschaft des Engels. Diese Eleganz des Lineaments kommt aus Frankreich: der gotische Stil erobert auch die italienische Kunst. Wie in der Plastik die schlichte Linie des Giovanni Pisano durch die elegant geschwungenen Kurven des Andrea Pisano und seiner Nachfolger ersetzt wird, so in der Malerei, wenn auch langsamer und zunächst hauptsächlich im Sieneser Tafelbild — bei Duccio fanden wir ja schon Ansätze dazu; die Florentiner dagegen behalten unter dem übermächtigen Einfluß der Werke Giottos Jahrzehnte lang etwas von dessen schlichter Zeichnung bei. — Noch ein zweites Moment ist in unserem Bilde bezeichnend für die Tafelmalerei des Trecento, besonders wieder bei den Sienesen: die kunstgewerbliche Kostbarkeit: ein reichgeschnitzter Rahmen (hier neu), Goldgrund, und überall gepreßte Goldornamente. Die Reproduktion gibt keinen Begriff davon, wie die weißen Lilien vor dem Goldgrund stehen, oder welchen wunderbaren Reiz das helle Engelsgewand mit seinen Goldmustern hat. Wenn solche altsienesischen Bilder nicht restauriert sind, wenn die Farben und das alte Gold in aller Schönheit der Patina zusammengehen, dann haben wir eine dekorative Wirkung, die nur von den kostbarsten alten Stoffen übertroffen wird — vom Standpunkte eines Giotto oder Masaccio freilich ist ihr künstlerischer Wert gering.

Tafel 16 DON LORENZO MONACO, Anbetung der Könige (Uffizien). Im Beginne des Quattrocento haben sich nun auch die Florentiner Maler völlig dem französischem Stile hingegeben: Giottos Schlichtheit und ruhige Kraft ist vergessen, überall schwingt und singt die melodiöse Kurve. Ein Vergleich mit dem vorigen Bilde zeigt, wie diese Linieneleganz noch beherrschender und konventioneller geworden ist. Vielfach bilden sich höchst komplizierte Faltenschnörkel; die Figuren selbst sind weiche Kurven, sie stehen nicht, sondern schweben, die Körper scheinen nur da zu sein, um den Gewändern eleganten Schwung zu geben. Die Bildfläche ist überladen mit Figuren und Baulichkeiten. Auch die Konzentration und Bildklarheit Giottos ist vergessen, ebenso sein Streben nach Raumvertiefung.

Zwischen Malern solchen Geschmackes wuchs Masaccio auf.

Cimabue
Thronende Madonna

Holz. 3.85 : 2.23
Accademia, Florenz

Duccio
Thronende Madonna

Holz. 2.10 : 4.24
Dom-Museum, Siena

Duccio
Christus vor Kaiphas

Holz. Teil eines Altarwerkes
Dom-Museum, Siena

Giotto
Thronende Madonna

Holz. 3.27 : 2.05
Accademia, Florenz

Giotto
Christus vor Kaiphas

Fresko
Arenakirche, Padua

Giotto
Erweckung des Lazarus

Fresko
Arenakirche, Padua

Giotto
Beweinung Christi

Fresko
Arenakirche, Padua

Giotto
Christus und Magdalena

Fresko
Arenakirche, Padua

Giotto
Tod des heil. Franciscus

Fresko
S. Croce, Florenz

Giotto
Johannes erweckt Drusiana

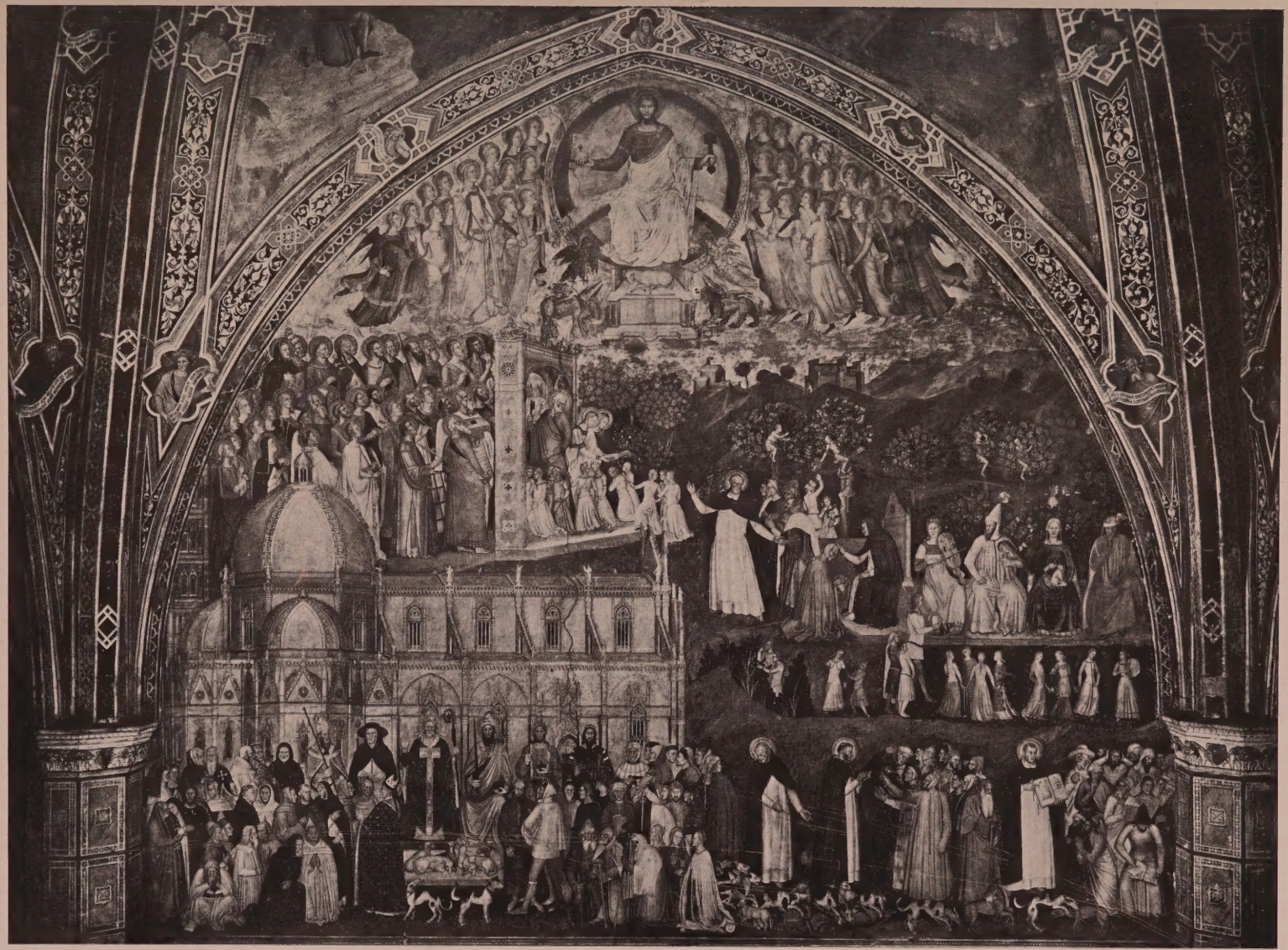
Fresko
S. Croce, Florenz

Pietro Lorenzetti
Kreuzabnahme

Fresko
S. Francesco, Assisi

Andrea da Firenze
Ostern

Fresko
Spanische Kapelle, Florenz



Andrea da Firenze
Triumph der Kirche

Fresko
Spanische Kapelle, Florenz

Altichiero
Sankt Georg taufend

Fresko
S. Giorgio, Padua

Simone Martini und Lippo Memmi
Verkündigung

Holz. 2.58 : 2.84. (Rahmen neu)
Uffizien

Lorenzo Monaco
Anbetung der Könige

Holz. 1.61 : 1.83
Uffizien

II. MASACCIO.

ERNEUERUNG UND FORTBILDUNG DER KUNST GIOTTOS: FORMENKRAFT UND RAUMTIEFE.

WENN die Kunst bestimmten Tendenzen der Empfindung und Formgebung bis zur Einseitigkeit und äußersten Verfeinerung nachgegangen ist, wie etwa bei Don Lorenzo Monaco, so pflegt eine Reaktion zu kommen: man wirft diese ganze Überkultur weg und besinnt sich auf die Einfachheit der Natur. Das geschah seit etwa 1416 durch Donatello in einer Reihe großartiger Statuen, und einige Jahre später durch Masaccio in seinen Fresken der Brancacci-Kapelle. Zugleich gehen diese Meister zurück auf ihre genialen Vorgänger von 1300: während sie die etwas oberflächliche Eleganz des allgemein europäischen Stils, der Gotik, verachten, greifen sie die künstlerischen Probleme des Giovanni Pisano und des Giotto wieder auf: Form und Bewegung, Bildklarheit und Konzentration. Und zu diesen Momenten des Widerspruchs und des Zurückgreifens kommt als Drittes die Anpassung an jene Umwertung auf allen Lebensgebieten, die sich inzwischen vollzogen hatte: die neugewonnene Kraft der Selbstsicherheit, die neue Bewertung der Natur, des Körpers, des Individuums, die neue Stellung zur Antike — alle diese Anschauungen strömen nun aus der Gesamtkultur auch in die Kunst hinein.

Masccio hat nur kurz gelebt: 1401—1428. Er hat hauptsächlich zwei Freskenzyklen gemalt: in San Clemente zu Rom und in der Brancacci-Kapelle zu Florenz.

Die Erweckung der Tabitha und die Heilung des Lahmen, *Tafel 17*
Fresko (Brancacci-Kapelle, Carmine, Florenz), zeigt in manchem noch den Zusammenhang mit der älteren Kunst: einige Kopftypen erinnern noch an das Trecento, zum Beispiel die Frau ganz rechts; die Zeichnung der Arme, die Bewegung des erstaunten Mannes (im Turban) hat noch die unklare Weichheit der Gotik; die Formen der Hallen vorn und ihr Verhältnis zu den Figuren erinnern noch an die Spielzeug-Architektur der

älteren Kunst. Aber die Gebäude im Hintergrunde überraschen durch die unbefangene Wiedergabe der Wirklichkeit: es sind die festen, verteidigungsfähigen Häuser des damaligen Florenz mit den fast fensterlosen Untergeschossen, den malerischen Vorkragungen, die sich in den zurückfliehenden Gassenfronten zeigen. Ebenso sind dem damaligen Straßenbilde die beiden Jünglinge entnommen, die in modischer und reicher Tracht »in piazza« spazieren (die Lücke zwischen den beiden Szenen füllend). Aber man pflegt die Bedeutung dieser Kostümfiguren zu übertreiben — ähnliches findet sich oft genug auch bei den Trecentomalern. Das Bahnbrechende in unserem Bilde ist die Befreiung von der gotischen Linienspielerei, die Anlehnung an Donatellos plastische Kraft, das Zurückgreifen auf Giottos Bildklarheit und das Streben nach Vertiefung des Raumes.

Von der elegant geschwungenen Linie des Trecento sind nur einzelne schwache Spuren zu bemerken, und jene reichen Verschnörkelungen der Gewandsäume, in denen die damalige Kunst schwelgte (vgl. Tafel 16), fehlen völlig: der Faltenwurf ist ersichtlich nach Modelldraperien gearbeitet. Diese Behandlung des Gewandes (zum Beispiel bei dem erweckenden Petrus) ist ganz ähnlich den Marmorstatuen Donatellos, und es ist zweifellos, daß Masaccio hier der Empfangende ist, denn Donatellos erste Siege über den konventionellen Stil der Gotik geschahen schon, als Masaccio noch ein Knabe war. Auf den überwältigenden Eindruck Donatellos geht denn auch die statuarische Sicherheit der Figuren Masaccios zurück: daß die Füße gezeigt sind (das Trecento liebte es, sie mit elegant schleppenden Gewandstücken zu verdecken); daß die Figuren wirklich auf ihren Füßen zu stehen scheinen, ganz anders als bei den Trecentisten, wo die Figuren unwirklich schweben, die Füße nach unten hängen (vgl. Tafel 12 und 15); und nach Donatellos Vorbild ist die Form — Gewänder und namentlich Köpfe — mit kräftigen Schatten zu einer ganz neuen Energie und Greifbarkeit modelliert: Donatello hatte schon um 1416 Köpfe gemeißelt, in denen statt der zarten Weichheit der Gotiker ein höchst energisches Vor und Zurück der Form gegeben war, und damit starke Schatten, die den Kopf eindrucksvoll gliedern. Diese Anlehnung Masaccios an die großartig freien realistischen Statuen Donatellos ist jedoch niemals bloße Nachahmung, sondern selbständiges Nachempfinden, Verwenden der gleichen künst-

lerischen Prinzipien. Dazu kommt nun — in ebenso feiner innerlicher Anpassung — ein Zurückgreifen auf den größten Vorgänger: auf Giotto. An ihn erinnert der ganz schlichte Umriß der Hauptfiguren, an ihn die wirkungsvolle Sparsamkeit in den Gesten (von den dreizehn Figuren gestikulieren nur sechs, vier davon nur mit einer Hand), an ihn die geschickte Art, wie die beiden Petrus-Figuren durch einen Begleiter verstärkt sind, der eben nur als Verstärkung wirkt, inhaltlich wie formal; an ihn schließlich die klare Erzählung, die Abstände zwischen den Figuren und Gruppen, die Weiträumigkeit der ganzen Komposition an Stelle der Überfüllung bei Giottos Nachfolgern, die ihre Lust am Fabulieren nicht bändigen konnten. Und nun tut Masaccio noch einen Schritt von einschneidender Bedeutung über Giotto hinaus: es gelingt ihm die Darstellung des dreidimensionalen Raumes. Das Problem hatte ja auch Giotto schon erkannt, und gerade darin sahen wir einen entscheidenden Unterschied gegenüber seinen Vorgängern, aber zur Lösung fehlten ihm doch noch die Darstellungsmittel, er konnte die Gestalten nur voreinander schieben. In Masaccios Tabitha-Bild sind zwar die Figuren ebenfalls noch ungefähr wie bei Giotto angeordnet, gleichsam vorn am Bühnenrande, die Bewegung geht nur von rechts nach links, erst in seinen späteren Werken werden wir ihn aus dieser Bindung heraustreten sehen; aber die Gruppe um Tabitha gibt doch eine neue Art von Raumwirklichkeit, die Petrus-Figuren und die modischen Jünglinge haben verschiedenen Abstand vom Beschauer, auch verschiedenen Maßstab, alles mit stärkerer Wirkung als bei Giotto und dessen Nachfolgern; die Hallen rechts und links stehen in wahrscheinlicherem Verhältnis zu den Figuren und sind richtiger verkürzt als bei den älteren Malern (vgl. Tafel 11 u. 16); vor allem aber dehnt sich hinter den Figuren ein weiter Platz, dessen Tiefe man wirklich empfindet. Das war etwas durchaus Neues, und von grundlegender Bedeutung für die weitere Geschichte der Malerei.

Dies Tabitha-Fresko ist das bedeutendste von mehreren Bildern der Brancacci-Kapelle, die etwa die gleiche Stufe des Stils zeigen. Zwischen dieser und den übrigen Kompositionen, in denen die gleichen Prinzipien sehr viel klarer und energischer entwickelt erscheinen, besteht ein so starker Unterschied, daß wir eine Arbeitspause dazwischen annehmen müssen, in der Masaccio an einem anderen Werke seine Kunst weiter aus-

baute. Dies Werk ist uns erhalten: die Fresken aus der Katharinen- und Ambrosius-Legende in San Clemente zu Rom.

Tafel 18 Katharina bekämpft die Götzenverehrung, Fresko (Cappella della Passione, San Clemente, Rom). Auch hier vertieft sich die Bühne, der Künstler wagt es sogar, einen runden Raum zu geben (mit antikischer Kassettierung); zwei Säulen vorn sollen zurücktreiben. Die Figuren sind mit sicherem Takt in diesem Raum angeordnet; diesmal mußte es ein Gedränge sein, der Maler sorgt aber für klare, räumliche Wirkung durch Überschneidungen heller und dunkler Flächen, besonders durch das Postament und die breite Figur links (wieder in modischem Kostüm, offenbar mit aller Koketterie der damaligen vornehmen Welt). Diese beiden Flächen beruhigen den Eindruck und schließen das Bild nach vorn klar ab, gewissermaßen an der Rampe der Bühne, als Anhalt für das Auge, das sich von hier aus in die Tiefe hineinsieht. Das ist in den folgenden Jahrhunderten unendlich oft wiederholt worden: Nebenfiguren vorn als optische Ansatzfläche, die Hauptfiguren weiter zurück, in dem solchermaßen festbegrenzten Raum.

Tafel 19 Katharina bekehrt die Kaiserin zum Christentum, diese wird dafür enthauptet; ein Engel führt ihre Seele zum Himmel. Fresko (daselbst). Eine höchst originelle Raumbildung, bei der man auch darauf achte, wie der Platz des Bildes an der Kapellenwand (rechts) berücksichtigt ist (der Augenpunkt liegt links; bei dem vorigen Bilde, umgekehrt, rechts). In dem eleganten Schwung der Henkerfigur spürt man noch etwas von dem gotischen Geschmack, auch ist die Anschauung des Künstlers an der Beobachtung des kostümierten, nicht des nackten Körpers erzogen; immerhin verrät die Wahl der knappanliegenden Bekleidung sein Interesse an der Wiedergabe des bewegten Körpers.

Tafel 20 Die Enthauptung Katharinas, Fresko (daselbst). Die Wachmannschaft mit den großen Schilden ist eindrucksvoll zu einer Masse zusammengefaßt, und als solche, in diagonaler Stellung, raumbildend verwendet. In dem Verhältnis der kleinen Figurenmasse zu der weiten Bildfläche empfindet man die grausam hoffnungslose Einsamkeit der Richtstätte; auch hierin zeigt Masaccio wieder sein Verständnis für Giottos Ökonomie der ruhigen Flächen (man vergleiche auch die Horizontwirkung im vorigen Bilde).

Ein Kind weist bei der Bischofswahl auf Ambrosius hin, *Tafel 21*
Fresko (daselbst). Die Szene spielt im Mittelschiff einer reichen antikischen Basilika, die sich nach links in die Tiefe erstreckt (entsprechend dem Platz des Bildes: rechts an der Wand); das Verhältnis der Architektur zu den Figuren und das Zurückfliehen ist von einer für die damalige Kunst völlig neuen Überzeugungskraft. Das Gedränge ist wieder geklärt durch Überschneidungen und eine raumschaffende Figur vorn.

Die Kreuzigung, Fresko (daselbst), nimmt die ganze Höhe der *Tafel 22*
Altarwand ein, während an den Langwänden zwei Reihen von Gemälden angebracht sind. Offenbar deshalb hat der Meister in feinem Empfinden für die Gesamtwirkung der Kapelle das große Bild gewissermaßen in zwei Zonen komponiert, die Kreuzstämme ungewöhnlich hoch angenommen, so daß die Massenverteilung den zwei Bilderreihen rechts und links angeähnelt ist; auch der kleinere Maßstab der Figuren ist beibehalten: um so großartiger wirkt hier Raum und Szene. Die Kreuze der Schächer sind schräg gestellt, die Raumvorstellung wird dadurch angeregt und zugleich die ruhige Frontfigur Christi akzentuiert; dasselbe geschieht durch ihre höhere Anordnung, die wiederum der spitzbogigen Bildform entspricht — überall greifen die Momente des Inhalts, der Gestaltung der Bildfläche und der Vertiefung des Raumes ineinander, und zwar in scheinbarer Selbstverständlichkeit; wie wenig selbstverständlich indessen dies Ineinandergreifen ist, zeigt jeder Vergleich mit weniger genialen Zeitgenossen. Die Figurenmasse unten muß damals durch ihre ganz neue Freiheit größtes Erstaunen erregt haben, im Inhalt wie in der Form. Man gehe etwa die Reiterfiguren durch, ihre Ausdrucksarten, von der Gleichgültigkeit bis zum Pathos; die drei stärksten Gesten leiten zu Christus empor; auch die Stellung der Pferde hängt mit der Bildökonomie zusammen. Eine mehrfache Abstufung des Maßstabes und das Gegeneinander heller und dunkler Flächen helfen dazu, die Figuren klar voneinander zu trennen, namentlich aber geschieht das durch eine Geländewelle, auf deren Höhe die Kreuze stehen; die weiter zurück angenommenen Gestalten werden so überschnitten und in die Bildtiefe geschoben. Dieser ebenso originelle wie glückliche Kompositionsgedanke gibt dem Meister zugleich die Möglichkeit, vorn ein paar ruhige, kompakte Gruppen zu geben: die disputierende

Judenschaft, die ohnmächtig zusammensinkende Maria und den schmerzbewegten Johannes, in schlichtem Umriß wie bei Giotto. (Hier schnitt ein gotisches Tabernakel in die Bildfläche ein, bei der Komposition geschickt berücksichtigt, rechts dagegen ein Einschnitt aus späterer Zeit.) Die Gruppe der Angehörigen vorn in der Mitte, dem Beschauer am nächsten, im Original dadurch natürlich noch wesentlich stärker sprechend als in der Abbildung, wirkt in ihrem schlichten innerlichen Ausdruck zusammen mit der still-ergreifenden Gestalt des Gekreuzigten oben vor der ruhigen Himmelsfläche. Dazwischen dann das lebhafte Treiben unter den Kreuzen (die bewegte Figur hinter Johannes weist dorthin). Die Geländewelle leitet hier sehr glücklich in den Hintergrund hinein, richtiger: eine Überleitung des Vordergrundes in den Hintergrund ist durch diese Erhöhung entbehrlich gemacht, weil sie den Mittelgrund verdeckt. Hier führt nun die Landschaft unseren Blick tief zurück, in Höhenzügen, die sich als Landzungen klar hintereinander absetzen. Der Reichtum an Details, mit dem uns sonst primitive Landschafter ergötzen, ist hier einer großartigen Schlichtheit geopfert, deren Ruhe — über dem bewegten Figurenstreifen — die Bildwirkung wesentlich bestimmt. Die feine Art des Künstlers, auf den Platz seiner Bilder Rücksicht zu nehmen, zeigt sich darin, daß der helle Wasserspiegel und die helle Fahne an der Stelle gegeben sind, wo von dem Fenster der rechten Langwand das stärkste Licht auftrifft. — Mit all dem sind nur Hauptzüge dieses Meisterwerkes angedeutet, nun müßte man es noch im einzelnen durchgehen, etwa die Aktfiguren der Gekreuzigten betrachten, besonders des bösen Schächers; oder Magdalena am Kreuzesstamm: wie die Form des Körpers sich durch das Gewand ausspricht — eine Tendenz, die der Gotik fern lag, in der Renaissance aber ein zentrales Problem der Plastik und Malerei wurde.

Mit allem, was Masaccio bei dieser reichen Arbeit in San Clemente an neuen Anschauungen, neuem Können und neuen Tendenzen erarbeitet hatte, kehrte er nun zur Vollendung der Brancacci-Kapelle nach Florenz zurück.

Tafel 23 Der Zollgroschen, Fresko (Brancacci-Kapelle, Carmine, Florenz). Ein Zöllner tritt auf Christus zu, der von seinen Aposteln umgeben ist, und verlangt den Zollgroschen, Christus gibt einen Befehl an Petrus,

dessen Ausführung wir links am Bildrande sehen: der Apostel entnimmt das Geldstück einem Fische; auf der rechten Bildseite händigt Petrus dies Geldstück dem Zöllner aus. Die Gesamtanordnung der Figuren geht in einer Diagonale nach rechts vorn; die einfachen Massen der Landschaft kommen in demselben Sinne nach vorn bis zu dem abschließenden Gebäude — vielleicht ist diese Anordnung wieder durch den Platz des Bildes in der Kapelle mitbestimmt: die Massen sammeln sich von der offnen Eingangsseite her zu dem Zentrum der Kapelle, der Altarwand. — Zum ersten Male sahen die Florentiner auf diesem Bilde eine reiche Figurengruppe, die nicht mehr flächenhaft aneinander klebt, sondern mit zwingender Illusionskraft im Raum existiert. Wir kennen die Vorstufen dieser Gestaltungen, aus San Clemente — für Florenz war es die erste dreidimensionale Gruppe, ein Novum von größter kunstgeschichtlicher Bedeutung. Vier wichtige Figuren stehen vorn, aber auch diese nicht in einer Ebene: zuvorderst der Zöllner, als von außen herangetreten, in enger Gewandung, komplizierter Bewegung, und — auch dies ist neu und kühn — dem Beschauer den Rücken kehrend; dann Christus, in ruhiger Frontansicht, den Arm befehlend ausgestreckt; die Haltung des Petrus ist wie ein Nachklingen dieser Geste; als Masse wirkt Petrus mit Johannes zusammen, diagonal zurückführend, jener die handelnde, dieser die kontemplative Ergebenheit. Hinter diesen drei Massen vorn erscheinen nun die zehn andern Apostel: zwei in den Zwischenräumen, dann je vier auf beiden Seiten bogenförmig zurückführend, von zwei festen Ansatzfiguren aus, in denen die Vertikale besonders mächtig ist: durch den Arm links, die Mantelfalten rechts. Wie die drei Hauptfiguren vorn mit ihren ausgestreckten Armen sich gegenseitig überschneiden, so überschneiden sie auch diese Randfiguren. Der großartig modellierte Mantel rechts zeigt übrigens wieder, wie Masaccio der monumentalen Wirkung der Statuen Donatellos nachzukommen trachtet. An Donatello erinnert auch das feste Dastehen, die Kraft der Modellierung, die inzwischen sehr viel energischer geworden ist als in jenem frühen Fresko der Erweckung Tabithas. Endlich ist Donatello Masaccios Vorgänger in der Wiedergabe des Individuellen, das in der Florentiner Malerei hier zuerst mit aller Kraft erscheint.

Tafel 24 Apostelköpfe, Ausschnitt aus dem vorigen Bilde. In dem größeren Maßstab sieht man die Gestaltung dieser ernsten Köpfe deutlicher. Überall Differenzierung an Stelle der mittelalterlichen Typik: von Farbe und Zeichnung der Haare und des Bartes bis zum Knochenbau und der Struktur des Fleisches, ja der Haut; dazu kommt die Verschiedenheit der Stellung und damit der Beleuchtung: die Schatten verlaufen bis ins einzelne hinein überall verschieden. Die Formangabe ist zwar noch ziemlich allgemein und großflächig, wir werden Masaccio selbst hierin noch weiter kommen sehen, aber gegen alles Frühere, auch gegen seine eigenen älteren Arbeiten in derselben Kapelle, ist hier ein höchst bedeutungsvoller Schritt getan: zu einer sehr viel größeren Intensität der Naturanschauung. Man vergleiche dafür die beiden unbärtigen Köpfe, in der Bildung der Augenhöhle, des Nasenbeins, des Unterkiefers: die Bestimmtheit der Formvorstellung, die eine solche Variabilität erst ermöglicht, war der älteren Kunst fremd; hier ist der Grund gelegt für den unerschöpflichen Formenreichtum der späteren italienischen Malerei. Bei dem unbärtigen Kopf neben Petrus ist übrigens die Anlehnung an die Antike nicht zu verkennen: schon in San Clemente begegnet uns mehrfach ähnliches.

Auf unserer Abbildung erkennt man die »Nähte« des Fresko: der Maler arbeitet auf frischem Bewurf: was er davon an einem Tage nicht bemalt hat, wird abgeschlagen und tags darauf frisch angesetzt; so entstehen zwischen den einzelnen Tagespensen deutliche Grenzen. Bei dem von Masaccio nur halb vollendeten Bilde unter dem »Zollgroschen« (Tafel 28) kann man mit Hilfe der Nähte den Umfang seiner Arbeit scharf abgrenzen.

Tafel 25 Die Vertreibung aus dem Paradiese, Fresko (daselbst). Im Nackten ist gewiß noch viel Allgemeines, Flaches, im Unterschied vom späteren Quattrocento, auch von den etwa gleichzeitig entstandenen Akten an van Eycks Genter Altar mit ihrer viel mehr ins einzelne gehenden Naturbeobachtung; im Vergleich aber zum Trecento und auch zu Masaccios eigenen früheren Arbeiten ist der Formenreichtum viel größer und genauer beobachtet. Als echter Freskomaler zeigt Masaccio einen sicheren Instinkt für das Wesentliche: wie er etwa den Unterschied der Geschlechter in der Kontur des Rückens gibt, im Schreiten und im Gestus.

Die Schattenheilung, Fresko (daselbst). Dies Bild befindet sich *Tafel 26*
an der Altarwand unten links; auf unserer Abbildung sieht man rechts einen Teil des (viel späteren) Altarrahmens; der Pilaster links dagegen und das Profil oben ist gemalt: es ist charakteristisch für Masaccios klares Raumempfinden, daß er seine Bilder nicht durch Ornamentstreifen trennt, wie die früheren Maler, sondern durch ein kräftiges architektonisches Gerüst — als öffne sich der Raum dazwischen. — Eine altflorentinische Gasse; aus der Tiefe schreitet Petrus hervor — auch für diese neue Art der Bewegung in der Komposition liegen die Vorstufen in San Clemente — eine formal geschlossene, im Eindruck höchst machtvolle Erscheinung: als fühlte er, daß die Menschen gesund werden, wenn sein Schatten auf sie fällt. Bei den anbetenden Figuren geht die Individualisierung so weit, daß man sie als Porträts ansehen darf.

Die Almosenspende, Fresko (daselbst). Hier hat die Individuali- *Tafel 27*
sierung nun schließlich auch den Kopf des Heiligen umgeformt, der bisher immer noch etwas allgemein in dem überlieferten Typus gehalten war: Augenhöhle und Lider, Ansatz und Form der Nase, Mund und Wangen — alles widerspricht zwar nicht jenem Typus, ist aber jetzt ganz individuell ausgestaltet und zugleich aufs schärfste und kräftigste modelliert, selbst Haar und Bart sind mit schärferen Schatten gegliedert. Damit ist Masaccio wiederum weit über den Stil des »Zollgroschens« emporgewachsen. Der Ernst aber und die Hoheit des Ausdrucks sind nur noch mächtiger geworden; es gibt in der ganzen europäischen Kunst keinen Kopf, dem man eine weltgeschichtliche Mission, ein tiefes reiches Innenleben und einen »felsenfesten« Charakter mehr glauben möchte als diesem Petrus. Dazu kommt, daß er ruhig seines Weges schreitet, ohne die Armen anzusehen, denen er das Almosen spendet; und außerdem die wundervolle Verstärkung durch die Figur des Johannes: in ernstem Ausdruck, nach innen gerichtetem Blick, gleicher Armhaltung, ja, parallelen Gewandmotiven. Die klare Vorstellung, die Masaccio hier von der Wirkung gedoppelter Motive zeigt, kommt erst in der Hochrenaissance wieder und hat namentlich in der Architektur zu interessanten Bildungen geführt, die dann schließlich in den Übertreibungen des Barock ihr Ende fanden. — Die übrigen Figuren in verschiedensten Tiefen, Bewegungen und Überschneidungen. Der umgebende

Raum ist hier mehr aufgelockert: zwischen den toskanischen Türmen sieht man die Berge, mit einem Kastell; die Achse läuft diagonal, nach links in die Tiefe — kontrastierend mit der Achse der »Schattenheilung« gegenüber.

Tafel 28 Die Erweckung des Königsohnes, Fresko (daselbst), gehört zu der dritten Gruppe der Brancacci-Fresken: sie sind von Masaccio nur angefangen oder sogar nur entworfen, und erst nach Jahrzehnten von Filippino vollendet. Die Szene rechts — Petrus in cathedra — ist noch ganz von Masaccio. Die dreidimensionale Gruppe, die er der Kunst erobert hat, ist hier wieder in neuer Form gegeben: drei Kniende frei um Petrus gruppiert, rechts und links feste Vertikalen. Man studiere den Reichtum der Erfindung in der Faltengebung, bei aller Einfachheit, und den Willen des Künstlers, Form und Bewegung durch die Gewandung auszusprechen. In der Mitte geht der Raum zu einer wenig tieferen aber breiten Bühne zurück (man vergleiche sie mit Giottos Anlage Tafel 9), in der vor einer zahlreichen Assistenz das Wunder der Erweckung geschieht. Der Thronsitz mit dem Fürsten und seinen Räten führt diagonal zurück — Petrus ist sehr wirkungsvoll dagegen abgesetzt — und diese Tiefenrichtung ist verstärkt durch die Palastarchitektur, die über der Marmorwand zurückflieht (interessant auch in den Details). Von den Porträtfiguren sind die meisten durch Filippino ausgeführt; schon auf größeren Abbildungen sieht man deutlich den Unterschied zwischen der detaillierenden Kunst des späteren Meisters und der noch strengen aber um so großartigeren Formauffassung Masaccios.

Tafel 29 Die Dreieinigkeit, mit Maria, Johannes und zwei Stifterporträts, Fresko (Santa Maria Novella, Florenz). Masaccio gibt hier gleichsam im Auszug ein Programm seiner Kunst. Die Beherrschung der Perspektive: ein Tonnengewölbe erstreckt sich in die Tiefe (die Mauer durchbohrend, wie schon Vasari voll Bewunderung sagte); die Formen sind der Antike entnommen, wobei der Meister gewiß seinem Freunde Brunelleschi folgte, dem Begründer der neuen »antiken« Architektur, dem er auch die Kenntnis der perspektivischen Gesetze verdanken soll. In dem klar umgrenzten Raume stehen fest und mächtig die heiligen Figuren, fast wie Steinklötze; weder in der Linie noch in der Empfindung etwas von der gotischen Eleganz und Weichheit — alles ist Kraft und Ernst, Schlichtheit und Hoheit. Endlich die Stifter vorn: die ersten wirklichen Porträts in der italienischen

Malerei, die ersten in einer denkwürdigen Reihe; ihnen folgten zunächst die Porträts in den späteren Fresken der Brancacci-Kapelle.

Die Anbetung der Könige, die Martyrien Petri und Johannis des Täufers (Berlin). Von einem für Pisa gestifteten Altar ist dies ein Teil der Altarstaffel, der *Predella*, des schmalen Bilderstreifens am unteren Rande des Altaraufsatzes (vgl. Tafel 35). An den Originalen ist die höchst delikate und leichte Malerei zu bewundern, die dem grandiosen Freskomaler keineswegs versagt war. In der Abbildung kann man wieder die klare Raumbildung studieren: die Stellung der Figuren und der Pferde in der Anbetung, die Verkürzung der Henker des Petrus, die Diagonale der Wachmannschaft, zu vergleichen mit dem Martyrium der Katharina (Tafel 20). Zu der klaren Raumvorstellung helfen ferner die zahlreichen geschickten Überschneidungen, die energischen Schlagschatten; auch die Farben sind wesentlich für die Klarheit des Bildeindrucks: so mag die Anbetung in der farblosen Reproduktion überladen erscheinen, im Original stehen die in Grau und Schwarz gekleideten Stifterfiguren als ruhige Masse zwischen dem farbigen Reichtum der Königsgruppe und der Troßgruppe.— *Tafel 30*

MASOLINO DA PANICALE (1383/84 — vielleicht 1447) brauchte in einem Abriß der Kunstgeschichte nicht erwähnt zu werden, wenn ihm nicht von einigen Forschern die früheren Werke Masaccios zugeschrieben würden: die Fresken in San Clemente und die älteren Teile der Brancacci-Kapelle.

Der Prophet Jesaias, Fresko (Baptisterium zu Castiglione d'Olona), erst um 1435 gemalt, also lange nach Masaccios Brancacci-Fresken, ist in der weichen Bewegung, der knochenlosen Form, den konventionellen Kurven der Gewandung noch durchaus ein Werk der Gotik, und zwar ein schlechtes. Der Versuch in der stärkeren Schattierung des Kopfes und in der Bildung des Nasenansatzes dem Vorbilde Masaccios nachzukommen, ist gänzlich mißlungen. *Tafel 31*

Johannes tauft Christus, predigt in der Wüste und vor Herodes, Fresken (ebenda), zeigen schon durch den Mangel einer klaren Einrahmung den Geschmacksunterschied von Masaccio; man sieht, wie die Zuhörerschaft bei der Wüstenpredigt sogar noch auf die Fensterlaibung *Tafel 32*

herumgreift! Trotz vielfacher Nachahmung Masaccios kommt in den Köpfen kein individuelles Leben zu stande, die Bewegungen bleiben befangen, die Gewandung konventionell, die Landschaft oben flieht nicht zurück, wie etwa in Masaccios Kreuzigung, sondern steigt an, die Raumbildung bei der Wüstenpredigt ist nicht nur unklar, sondern im höchsten Grade ungeschickt.

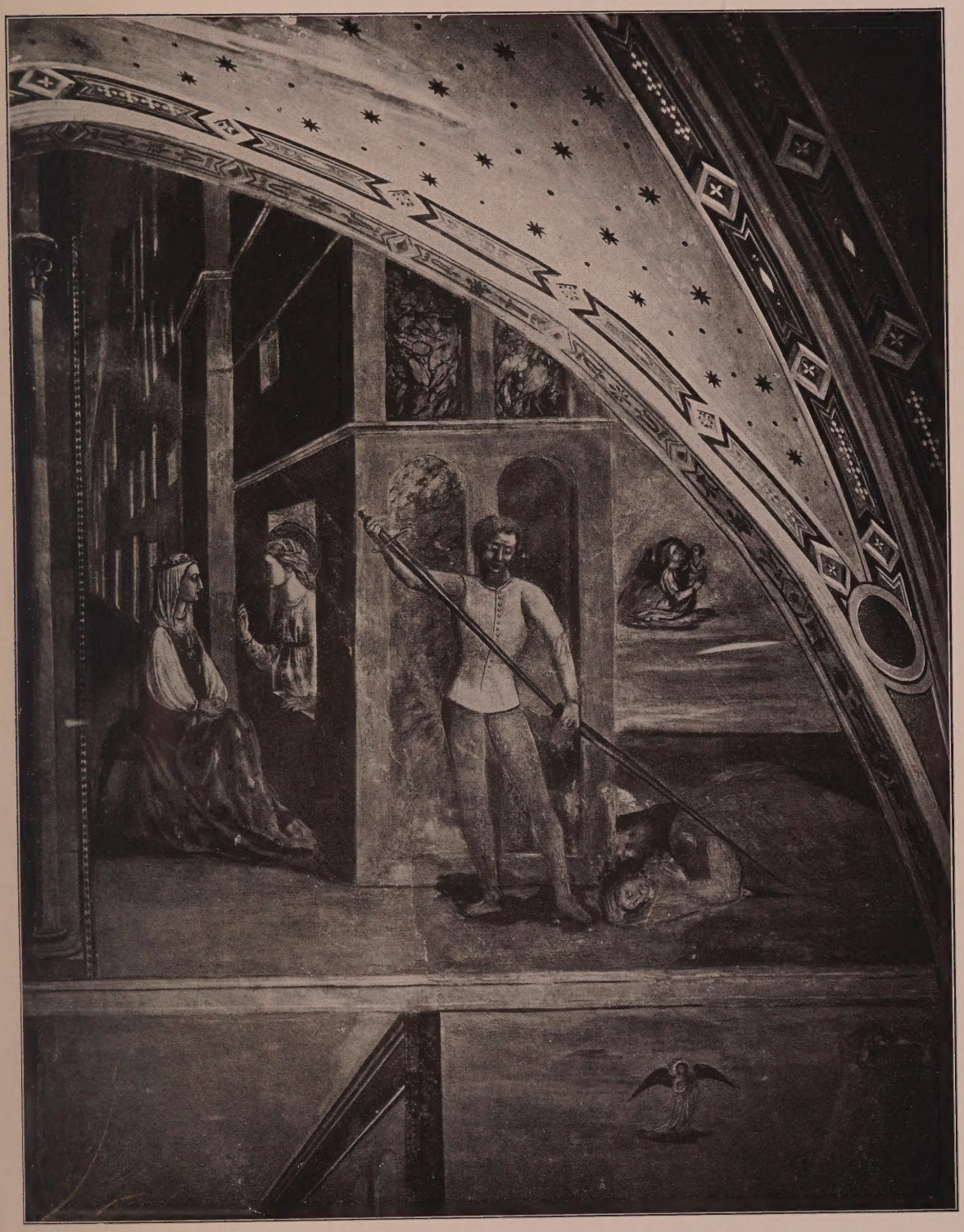
Masaccio dagegen zeigt von vornherein das Streben nach zwingend klarer Raumbildung und Vertiefung, in Architektur und Figuren. Im Laufe seiner Entwicklung wird er darin immer sicherer. Er hat diese dreidimensionale Raumbildung zu einer Voraussetzung in der europäischen Malerei gemacht, von der wir heute uns erst mühsam entwöhnen müssen, wollen wir die Schönheiten primitiver Fresken und Mosaiken oder chinesischer Kakemonos genießen. In gleicher Richtung — und ebenfalls von Stufe zu Stufe bei genauem Studium seines Lebenswerkes zu beobachten — geht die Umbildung der Einzelfigur: wie wir die Dimensionen des leeren Raumes genau und konkret fühlen sollen, so auch die des körperlichen Volumens; statt der flachen und kraftlosen gotischen Gebilde sehen wir energisch modellierte, fest dastehende Gestalten, glauben sie abtasten zu können; die realistische Faltenzeichnung, die Bevorzugung anliegender Bekleidung bei bewegten Figuren, die starke Schattengebung, die Betonung des Knochenbaues in den Köpfen, die Anlehnung an die Antike, selbst die Individualisierung — alles hängt mit der grundlegenden Tendenz zusammen: eine feste klare Leibhaftigkeit zu geben. Masaccio folgt hierin dem Begründer der modernen Plastik, Donatello. Vergleicht man die machtvollen Gestalten dieser beiden Meister mit den schwächlich tänzelnden Figuren der Gotiker, so fühlt man darin den neuen selbstherrlichen Individualismus gegenüber den höfischen Konventionen des Mittelalters. Aber beide Revolutionäre bekämpfen nur ihre unmittelbaren Vorgänger: wie Donatello auf Giovanni Pisano zurückgreift, so Masaccio auf Giotto. Giotto hatte schon das Problem der Raumvertiefung erkannt, wenn auch keineswegs gelöst, von Giotto übernahm Masaccio die Schlichtheit der Linie, die Klarheit des Bildeindruckes, die Konzentration im Aufbau, und Giottos erster und größter Schüler ist er auch in dem Geist, der durch alles hindurchgeht, dem Geist des Ernstes und der Großartigkeit.

Masaccio
Petrus erweckt Tabitha und heilt den Lahmen

Fresko
Carmine, Florenz

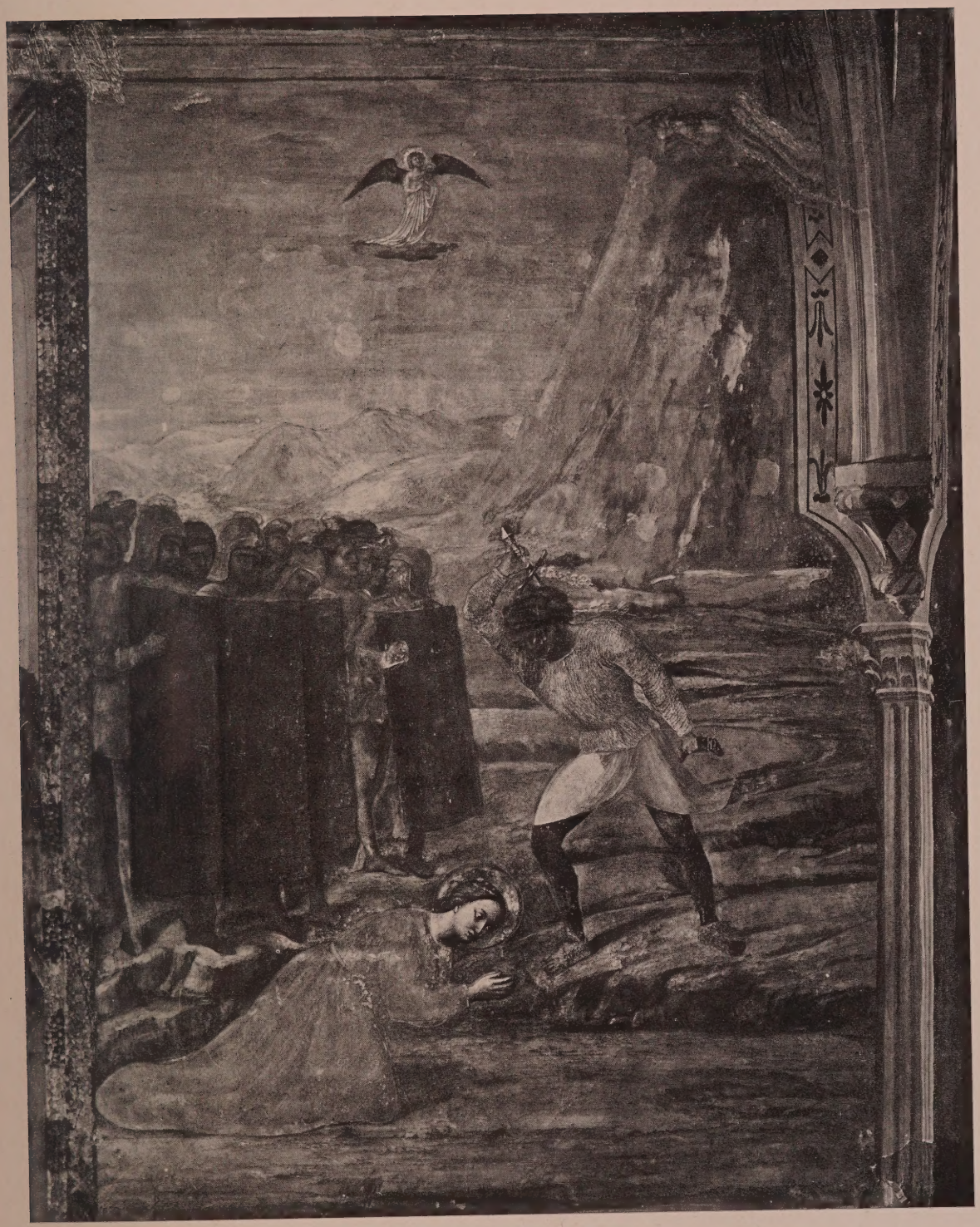
Masaccio
Katharina bekämpft die Götzenverehrung

Fresko
S. Clemente, Rom



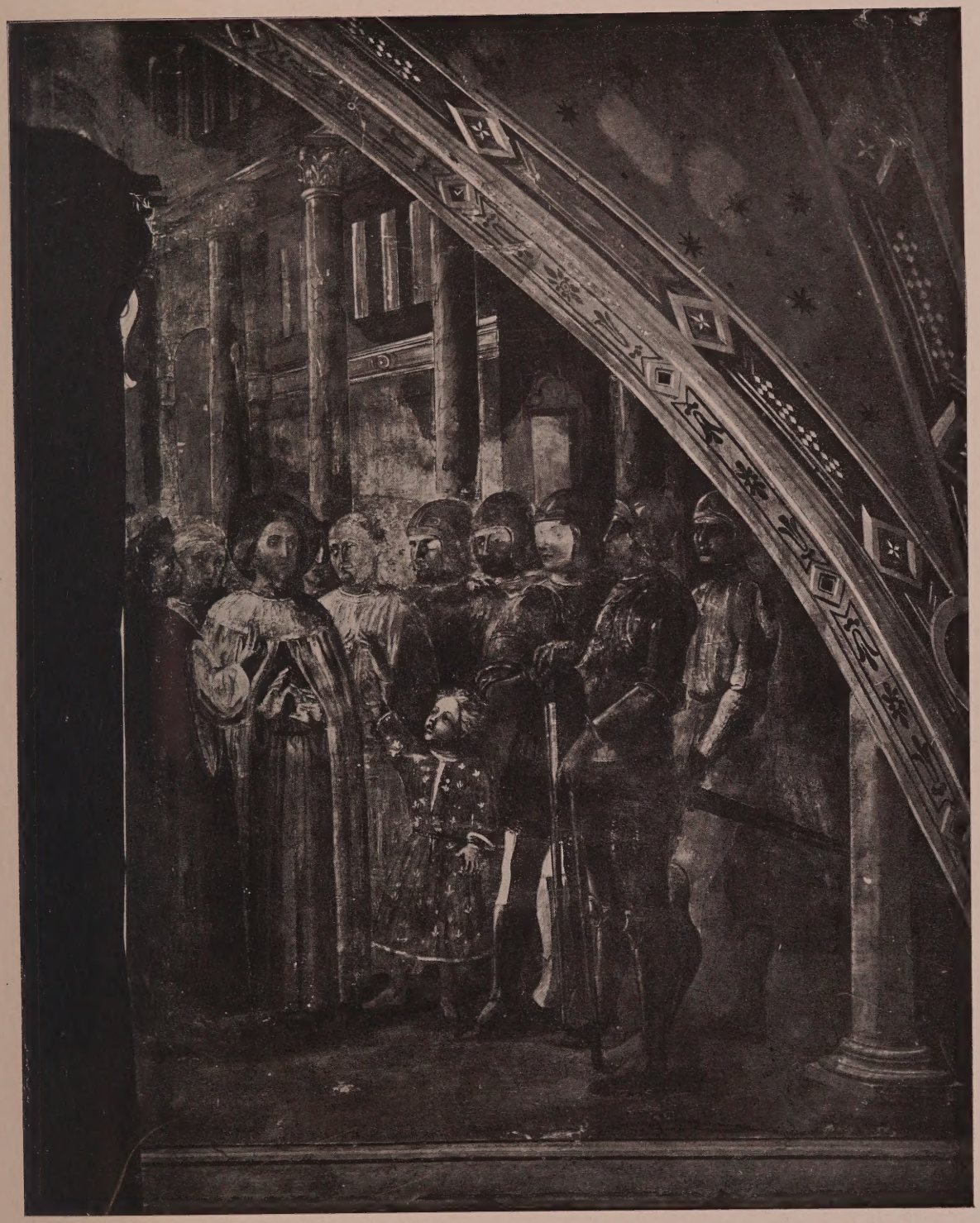
Masaccio
Katharina bekehrt die Kaiserin; diese wird enthauptet

Fresko
S. Clemente, Rom



Masaccio
Enthauptung Katharinas

Fresko
S. Clemente, Rom



Masaccio
Die Wahl des Ambrosius

Fresko
S. Clemente, Rom

Masaccio
Kreuzigung

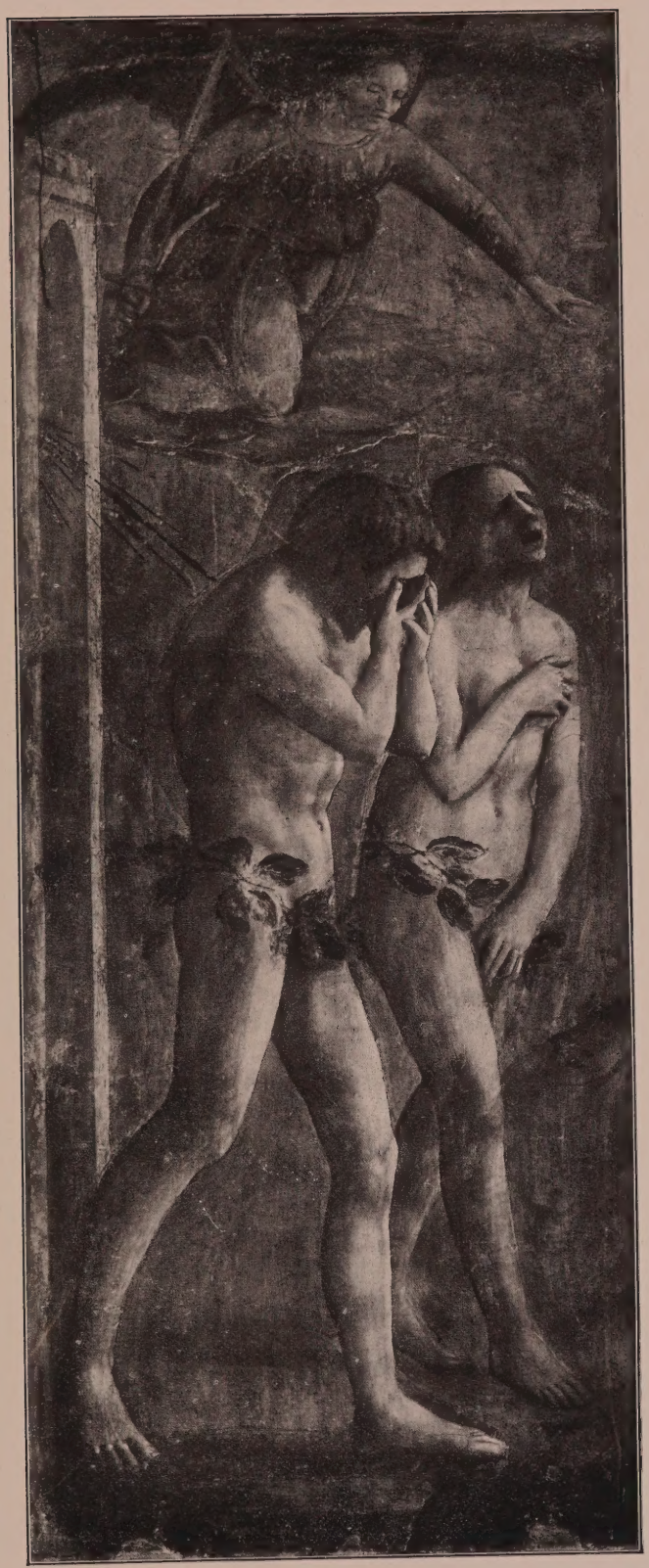
Fresko
S. Clemente, Rom

Masaccio
Der Zollgroschen

Fresko
Carmine, Florenz

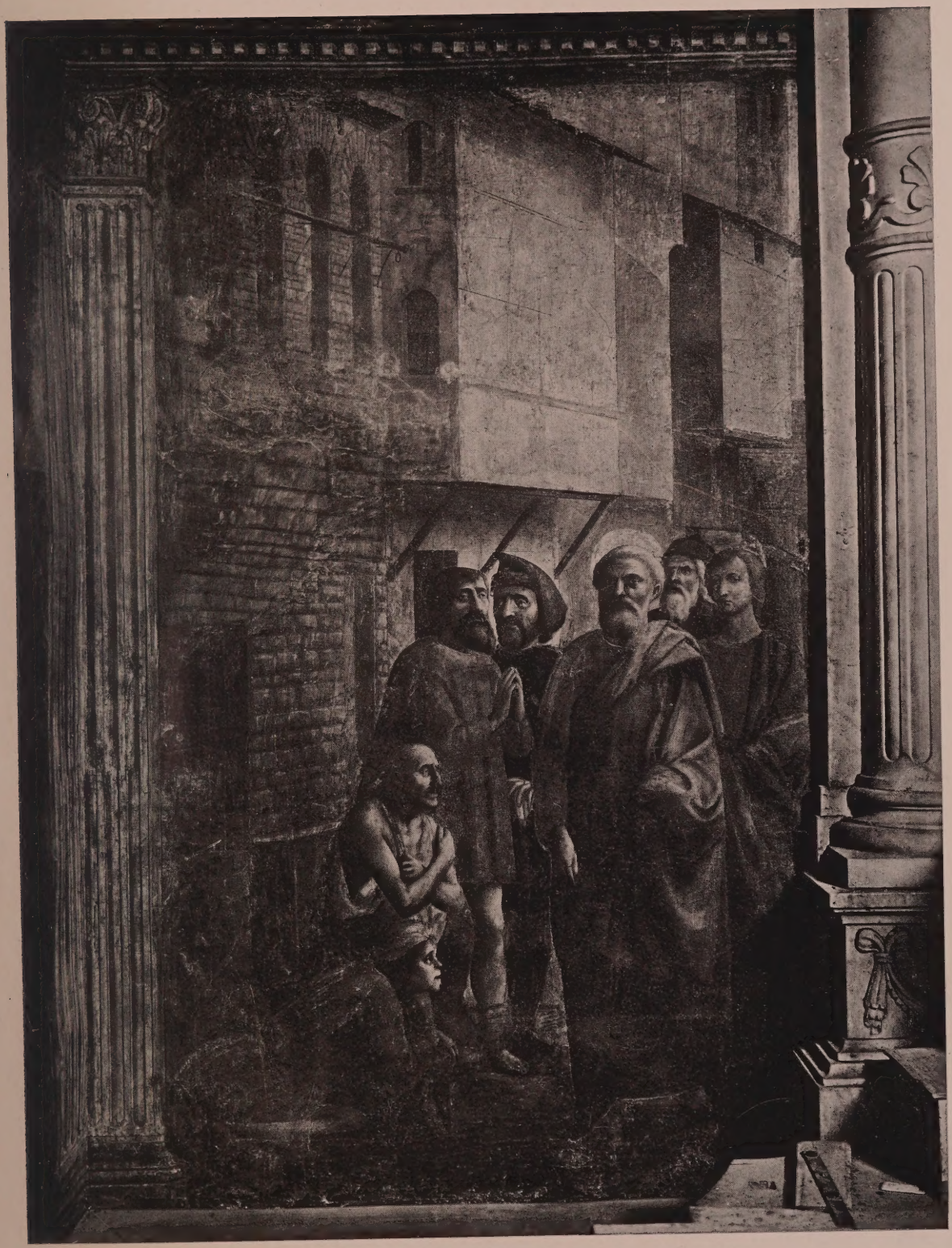
Masaccio
Apostelköpfe

Ausschnitt aus dem
»Zollgroschen«, Tafel 23



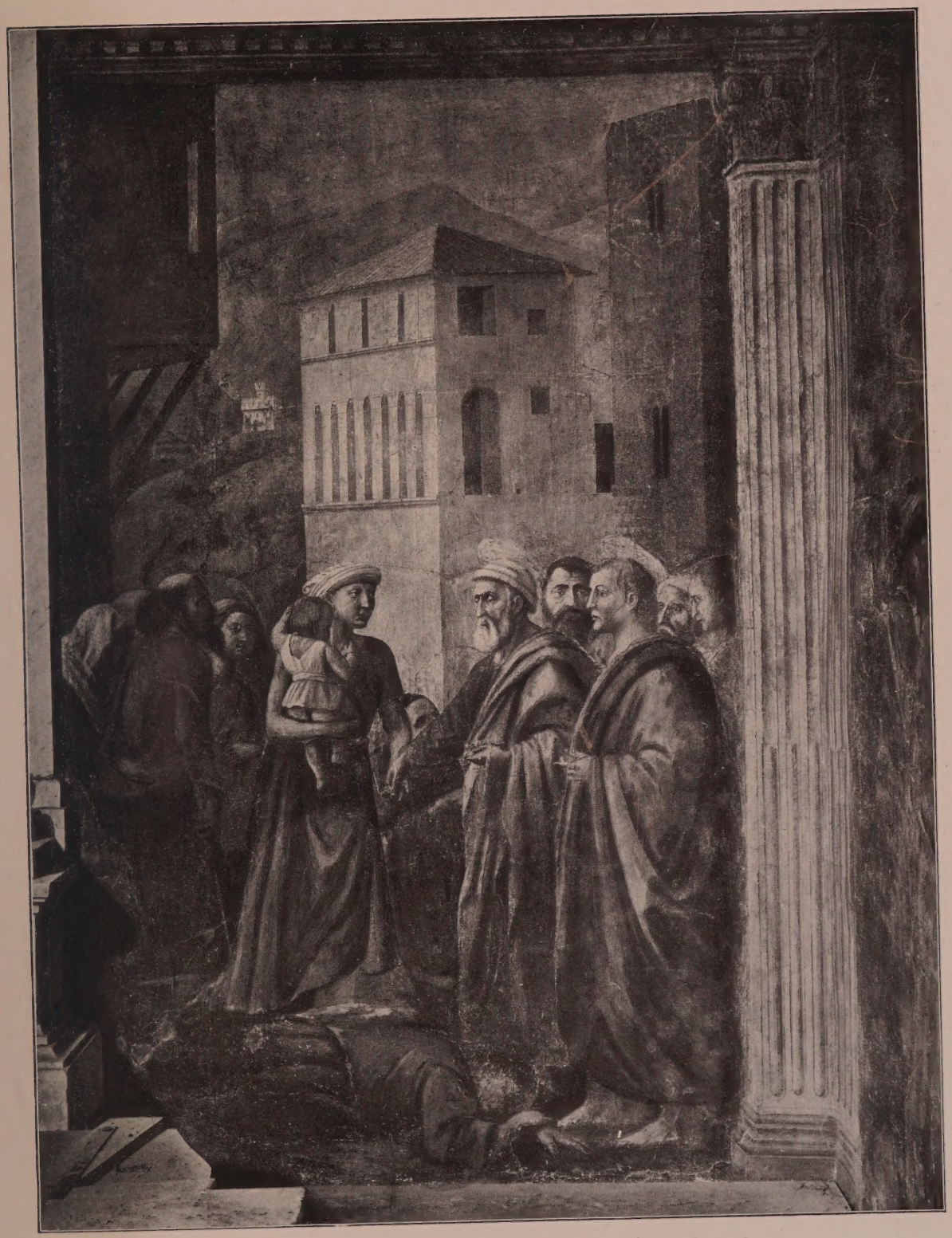
Masaccio
Vertreibung aus dem Paradies

Fresco
Carmine, Florenz



Masaccio
Petrus heilt durch seinen Schatten

Fresko
Carmine, Florenz



Masaccio
Petrus spendet Almosen

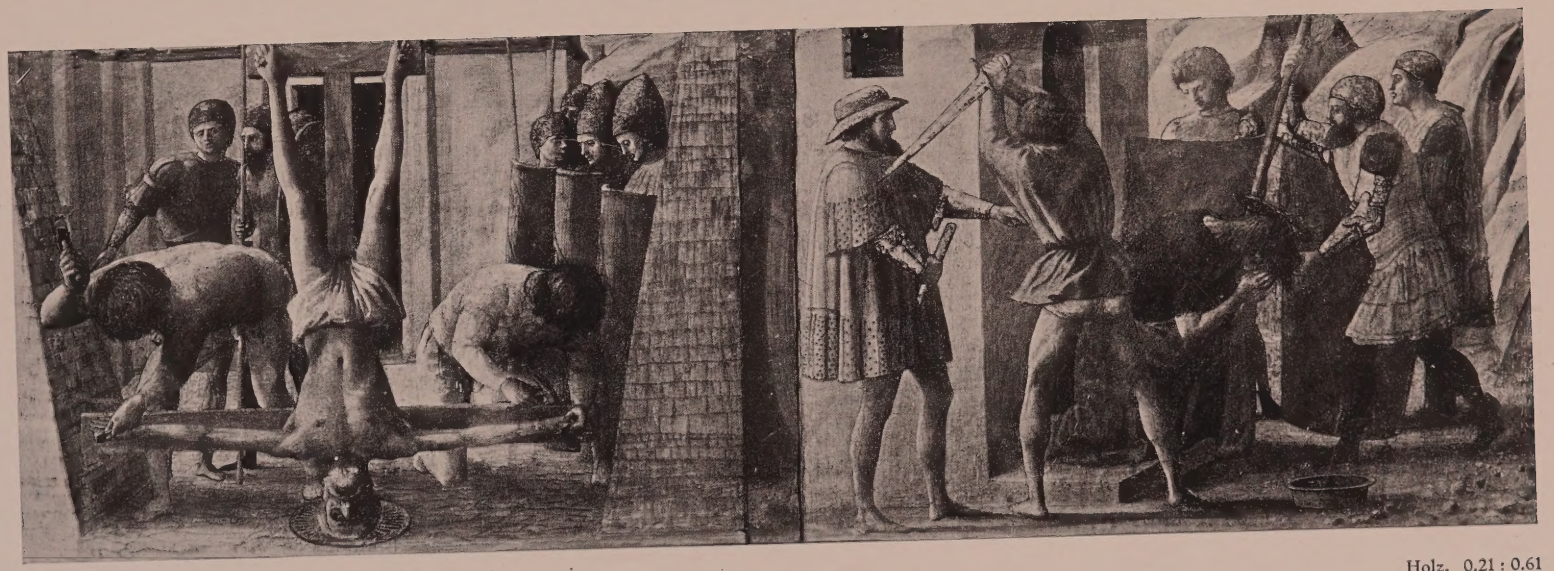
Fresko
Carmine, Florenz

Masaccio (und Filippino)
Petrus erweckt den Königssohn

Fresko
Carmine, Florenz

Masaccio
Die Dreieinigkeit

Fresko
S. Maria Novella, Florenz

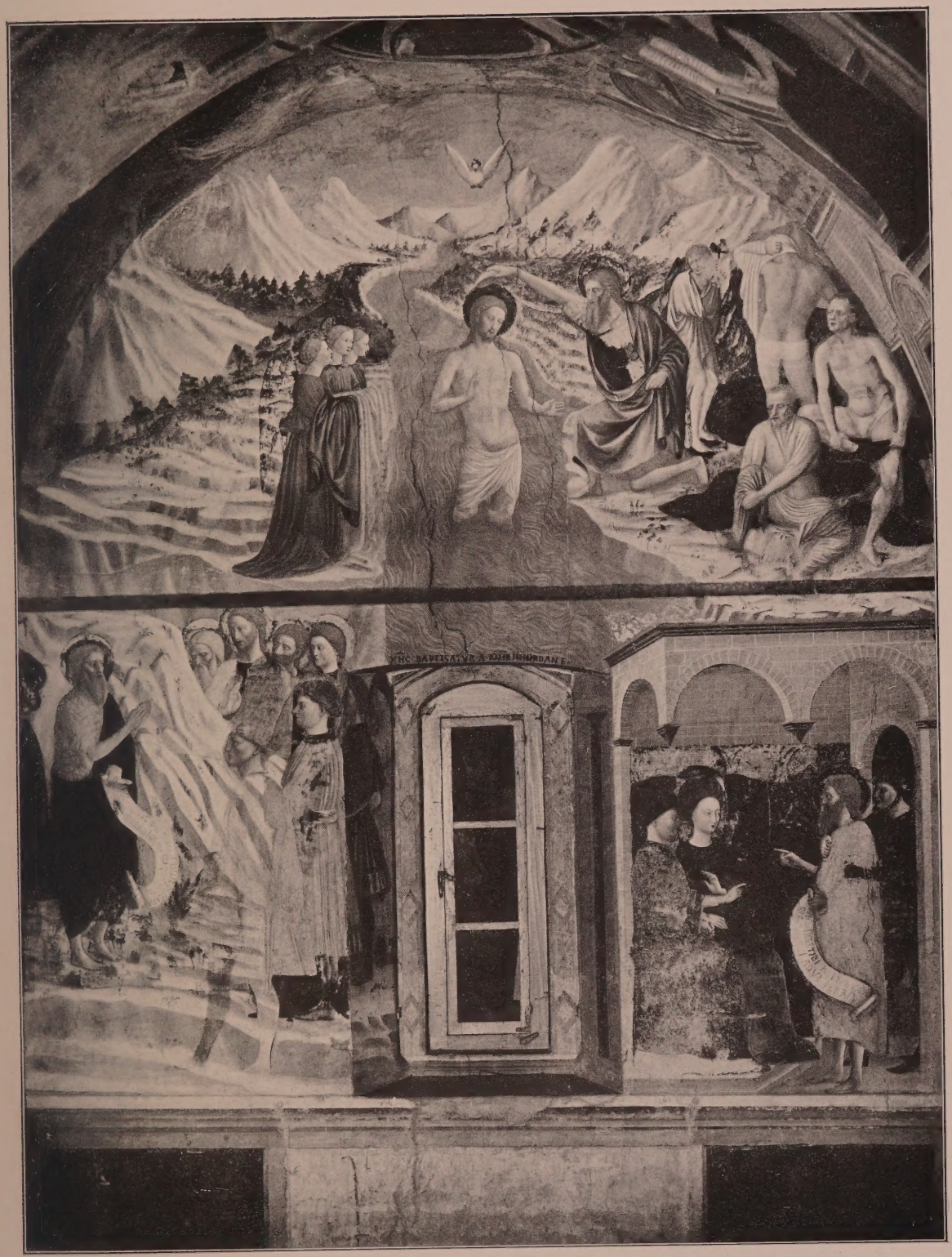


Masaccio
Anbetung der Könige
Martyrium Petri und des Täufers

Holz. 0.21 : 0.61
Berlin

Masolino
Jesaias

Fresko
Castiglione d'Olona



Masolino
Johannes taufend und predigend

Fresko
Castiglione d'Olona

III. FRA ANGELICO UND FRA FILIPPO.

NACHKLÄNGE DES TRECENTO: ZARTHEIT IN LINIE, FARBE UND AUSDRUCK.

MASACCIOS kurze großartige Entfaltung reichte doch nicht aus, um die Traditionen des Trecento sofort auf der ganzen Linie zum Schweigen zu bringen. Das wäre auch kaum geschehen, wenn er länger gelebt und durch seine Persönlichkeit gewirkt hätte. Donatello entwickelte zwei Menschenalter hindurch eine staunenswerte Tätigkeit, und er hatte von vornherein viel energischer gegen die gotische Kunst Sturm gelaufen: und doch arbeitete neben seinem herben, rücksichtslosen Naturalismus der Bronzegießer Ghiberti friedsam und beschaulich in der weichen Empfindung und dem eleganten Lineament des Trecento bis zur Mitte des Jahrhunderts hin; die Errungenschaften der neuen Kunst blieben ihm nicht fremd, aber er machte sie dem gotischen Geschmack dienstbar. Und wie in der Plastik Ghiberti zu Donatello, so steht in der Malerei Fra Angelico zu Masaccio: als feinste, liebenswürdigste Zusammenfassung aller zarten Empfindungen und aller weichen Eleganz der Gotik; von dem Geiste der neuen Kunst hält er sich zurück, nur von ihrer Sprache übernimmt er einiges, um die alten Gedanken überzeugender auszusprechen: der feine Geschmack und die naive Gläubigkeit mittelalterlicher Kultur leuchten in seiner Kunst noch einmal auf, wundervoller als je — wie im strahlenden Abendrot die Schönheit eines zur Neige gehenden Tages.

FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE (1387—1455), auch Beato Angelico genannt, oder kurzweg Fiesole, trat mit zwanzig Jahren in das Dominikanerkloster am Abhang von Fiesole ein, und wir dürfen der Überlieferung glauben, daß dies aus innerster Neigung geschah, und daß er zeitlebens die schönsten Tugenden des Mönches bewährte. Seine Bilder sind gemalte Religion; das Wundervolle aber ist dabei, daß sein frommer Sinn die reinste Form des Ausdruckes fand: nur bei wenigen Künstlern gehen Form und Inhalt so restlos und so einfach ineinander auf.

Tafel 33 Die Vermählung Marias und ihre Begegnung mit Elisabeth (Gesù, Cortona). Bald nach dem Eintritt Fra Giovannis mußten die Klosterbrüder Fiesole verlassen, infolge politischer Streitigkeiten, und so war Fra Angelico mit ihnen bis 1418 in Cortona, wo wir seine frühesten erhaltenen Arbeiten finden. Die »Vermählung« zeigt, daß auch Fiesole auf Giottos Kompositionsprinzipien zurückgreift: wie aus der Türe rechts die Tempeljungfrauen in großer Zahl herauszukommen scheinen — während doch nur eine in ganzer Figur gemalt ist —, das entspricht Giottos Verfahren der Chorbildung; und wie die drei Hauptfiguren vor eine ruhige Mauerfläche gestellt sind, das ist ebenfalls mit feinem Takt den Kompositionen Giottos nachempfunden. In solchem verständnisvollen Zurückgreifen auf Giotto unterscheidet sich Fra Angelico wesentlich von Malern wie Lorenzo Monaco oder Masolino. Aber er nimmt von Giotto nicht auch — wie Masaccio — jene strenge Großartigkeit der Auffassung und Gestaltung: er sucht immer das Zart-Liebliche, und wo der Gegenstand Energie oder dramatische Zuspitzung verlangt, da versagt seine Erfindung entweder völlig, oder der Vorgang nimmt eine Wendung ins Jugendlich-Spielerische (wie hier der Schmerz und die Wut der enttäuschten Freier). Ähnlich ist es in der formalen Durchführung: Giotto und Masaccio gaben von Architektur und Landschaft nur das Notwendigste, und dies zur Unterstützung der Figurenkomposition; Fiesole aber liebt es damit zu spielen: wenn er den Hauptvorgang klar erzählt hat, so ziert er die übrige Bildfläche mit hübschen Dingen aus, Gebäuden, Blumen und Bäumen; in der Linearperspektive bleibt er übrigens hinter den Fortschritten der neuen Zeit nicht zurück (vgl. dagegen etwa Tafel 16). Diese Details entzücken uns besonders auch durch ihre frischen Farben. Wie ergötzlich ist hier die Säulenhalle, in der die fabelhaft langen Posaunen geblasen werden, und dahinter die Bäume, die in unserer Phantasie den abgeschlossenen Frieden eines kühlen Klostergartens erstehen lassen. Endlich aber unterscheidet sich Fiesole von Masaccio besonders scharf durch die Behandlung der Einzelfigur: darin bleibt er Gotiker. Der weiche Schwung, der durch die Gestalt Marias und ihrer Begleiterin geht, die feinen Kurven des Goldsaumes am Mantel Josefs — das ist Geschmack des Trecento; und so behält er auch gern noch die Goldsäume und Goldmuster der Gotiker bei und

das gepreßte Ornament in den Heiligenscheinen. Wir können also Fiesoles Stellung zu den drei stärksten Kunstmächten seiner Umgebung — Giotto, Trecento und Moderne — etwa so formulieren: von Giotto lernt er klar und eindringlich zu erzählen, oft genug hat er sich eng an ihn angeschlossen, aber seine strenge Größe ersetzt er durch eine zarte Lieblichkeit; in dieser ist er ein Trecentist, ebenso in der Freude an reichem Detail und in der weichen Eleganz der Figuren; von der Moderne übernimmt er die perspektivische Zeichnung der Gebäude und die Raumvertiefung; in seinen späteren Bildern wird auch die Schattierung etwas kräftiger und die Faltenzeichnung etwas naturalistischer; Anatomie und Verkürzung dagegen haben ihn nie recht interessiert. — In der zweiten Szene auf unserer Predella, der Begegnung, ist Maria wieder eine echte Trecento-Figur, ganz aufgehend in dem einen weichen Schwung. Bei aller Einfalt ist die Erzählung doch frisch und reich an Empfindung, und die Umgebung, bei aller Primitivität, enthält doch so viel charakteristische Momente, daß uns die liebsten Erinnerungen an mittelitalienische Bergstädtchen und Hügellandschaften lebendig werden.

Verkündigung und Anbetung der Könige (S. Marco, Florenz). *Tafel 34*
1418 kehrten die Dominikaner nach Fiesole zurück, und hier wirkte nun Fra Giovanni bis 1436. Der gotische Rahmen dieses kleinen Bildchens entspricht seiner Erfindung und Durchführung: die künstlerischen Gedanken des Trecento entzücken uns darin in der liebenswürdigsten Gestaltung. Goldgepreßte Vorhänge schließen die Szenen ab, bei der Verkündigung ist auch der Boden mit prachtvollem Stoff belegt; die Anbetung geschieht auf blumigem Rasen. An den Gewändern leuchten überall Goldornamente. Die Falten sind im feinsten Geschmack des Trecento gezeichnet; man gehe diesen Kurven ganz genau nach, zum Beispiel bei der »Annunziata« (der Maria der Verkündigung); hier ist auch das gotische Körperideal besonders deutlich, diese unwirkliche Schlankheit und Weichheit. Und wie entzückend ist der Ausdruck der beiden Figuren oben; was wird uns in der Anbetung alles erzählt, wie viel Lebendigkeit ist allein in der kleinen Gruppe rechts! Die Hauptfiguren aber stehen in klarer Freiräumigkeit da — Fra Angelico hat sich nun Masaccios Fresken angesehen und daraus gelernt, was er brauchen kann.

Tafel 35 Die Krönung Mariae (Paris): wie ein holdes, prachtvolles Wunder kindlichen Märchenglaubens. Dabei ist von Masaccios Neuerung, kniende Rückenfiguren vor dem heiligen Thron raumbildend zu verwenden (vgl. Tafel 28), leicht und sicher Gebrauch gemacht. Rechts und links freilich sind die Figuren noch schematisch aufgereiht wie im Trecento (vgl. Tafel 2). Die beiden Hauptpersonen haben auch hier weiten Raum um sich. Bei der Figur Marias faßt sich wieder der ganze Eindruck von Körper und Bewegung in einem eleganten weichen Schwung zusammen.

Tafel 36 Die Krönung Mariae, Fresko (S. Marco, Florenz). 1436 ziehen die Mönche von Fiesole nach Florenz hinunter in das neuerbaute Kloster von S. Marco. Dort hat Fra Angelico in langer gesegneter Tätigkeit Säle, Gänge und Zellen mit Fresken geschmückt. Zu der Einfachheit der Räume stimmt die Schlichtheit der Bilder in Anlage, Zeichnung und Farbe, zu der frommen Beschaulichkeit, die ihre Bewohner pflegen sollten, die Reinheit und Innigkeit der Empfindung: es gibt keine Kunstwerke, die in Form und Inhalt ihrem Raum und Zweck besser und feiner entsprechen als diese. Man vergleiche daraufhin das Fresko der Krönung mit dem vorigen Bilde, einem reichen Altargemälde: statt des himmlischen Throngepränges einfache Wolkenstreifen und weiße Gewänder, der Vorgang selbst statt der zeremoniösen Eleganz von ergreifender Innerlichkeit.

Tafel 37 Die Verkündigung, Fresko (S. Marco, Florenz). Eine Gegenüberstellung mit dem köstlichen kleinen Tafelbildchen (Tafel 34) lehrt auch hier, wie sich Fra Giovannis Erfindung der Aufgabe anpaßt. Die Szene ist gleichsam eine Vision in den kahlen Klosterräumen, und wie die reichgemusterten Stoffe fehlen, so auch der Goldzierrat der Gewänder; statt der jugendfrischen Bewegung etwas Still-Traumhaftes. Jenes goldglitzernde Bildchen entzückt das Auge, erfrischt den Sinn; diese Vision ist wie eine Begleitung zu stillem Gebet, gleich leisem Orgelklang.

Tafel 38 Die Marien am Grabe, Fresko (S. Marco, Florenz). Dies liebenswürdige Gemälde möge man mit der kalten Darstellung des gleichen Gegenstandes in der spanischen Kapelle (Tafel 12, linke Hälfte) vergleichen, die Bildelemente sind dieselben, bis auf die Symbole in den Händen Christi, aber die ganze kindlich feine Empfindung Fiesoles wird

hier deutlich; wie entzückend redet dieser junge italienische Engel mit seinen Händen; und wie mild ist die Erscheinung des Erlösers!

Dieselbe Verfeinerung zeigt etwa ein Vergleich der Verkündigung mit der des Simone Martini (Tafeln 37 und 15): wenn auch die zarte Kunst des Trecento gerade diesem Thema besonders feine Reize abgewinnen konnte, so weiß Fra Giovanni doch noch viel tiefer zu schöpfen.

Stephanus erhält von Petrus den Kelch und verteilt Almosen *Tafel 39* (Vatikan, Rom). Seit 1447 malte Fiesole al fresco in Orvieto, seit 1450 bis zu seinem Tode (1455) in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan. Dieser letzte Freskenzyklus des Meisters zeigt wieder manche Anpassung an die Fortschritte der gleichzeitigen Künstler, vor allem in der reichen Architektur, doch bleibt die Proportion der Gebäude zu den Figuren noch konventionell, auch in der Komposition besteht keine innere Einheit zwischen beiden Teilen; die Aufreihung der Apostel links ist so schematisch wie je. Der größte Reiz auch dieser Bilder ist die Feinheit der Empfindung in einzelnen Zügen; hier zum Beispiel die Liebe, der gesammelte Ernst, mit dem Petrus dem Knienden das Allerheiligste reicht, und die Andacht in Blick und Handbewegung des Empfangenden.

Will man einen Maler lediglich danach beurteilen, wie sehr er die Kunst gefördert hat, insbesondere ihre Ausdrucksmittel, so gehört Fiesole nicht zu den großen. Die seelische Zartheit seiner Bilder hat gewiß gewirkt, besonders auf Fra Filippo und durch diesen weiter, aber in den Darstellungsmitteln war er eher retardierend. Will man dagegen als Kennzeichen eines großen Künstlers ansehen, daß er einem wertvollen Empfindungsinhalt angemessene Form gibt, so gehört Fiesole zu den größten. Ein hochkultiviertes Zeitalter ging damals zu Ende, das dem ganzen Seelenleben, von der irdischen bis zur himmlischen Liebe, eine feinste Ausbildung gegeben hatte, in das Subtile und Schwärmerische. Wie etwa die Sainte Chapelle das architektonische Ideal des Mittelalters verkörpert, so mag Fiesole als der klassische Maler der mittelalterlichen Kirchlichkeit gelten, und er wie keiner ist imstande, uns Modernen das Feinste und Zarteste dieser Welt vertraut und kostbar zu machen.

BENOZZO GOZZOLI (1420— nach 1497) war Fra Giovannis Gehilfe in Orvieto und Rom. Aber nur seine frühesten Arbeiten sind einiger-

maßen in der Art des Meisters aufgefaßt, bald wendet er sich zu einer ganz entgegengesetzten Weise, von der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit, von gesammelter Stimmung zu zerstreuendem Reichtum.

Tafel 40 Der Turmbau zu Babel, Fresko (Camposanto, Pisa). In der Mitte sieht man die verschiedensten Arten der Bauarbeit an und vor dem Turm, oben aber erscheint der empörte Jehovah in einer wohlprofilierten Glorie. Unten zu beiden Seiten eine Fülle von Porträts, und im Mittelgrunde »Babilonia«, eine lustige Sammlung zahlreicher Baumotive aus Antike, Mittelalter und Renaissance; freilich scheint diese Weltstadt nur aus Palast- und Sakralbauten zu bestehen — wie der Kreml. Rechts und links blickt man dann noch in die Landschaft hinaus. Niemand wird ohne Interesse all die vielen, vielen Dinge betrachten, die Gozzoli uns zu erzählen hat. Und allein im Pisaner Camposanto können wir vierundzwanzig solche überreiche Riesengemälde studieren. Hohe Kunst ist nicht in diesen und den andern Fresken Gozzolis (die bekanntesten sonst in San Gimignano und im Palazzo Riccardi zu Florenz); die Freude am Erzählen, am Ausschmücken des Bildes, die schon im Trecento Giottos schlichte Großartigkeit verdrängte, feiert hier Feste, ungestört durch den Ernst künstlerischer Probleme — von den neuen Errungenschaften der Kunst nimmt Gozzoli nur soweit Notiz, als er sie für seine naive Erzählung braucht. Deshalb blieb er auch ohne Bedeutung für die weitere Entwicklung in Florenz; dagegen hat er auf die Malerei in Siena und Umbrien einen maßgebenden Einfluß gewonnen: dort würdigte ihn das Publikum mehr als in Florenz, und die Künstler — weniger streng geschult und kritisiert als ihre Florentiner Kollegen — konnten seiner Art am ehesten nachkommen.

FRA FILIPPO LIPPI (um 1406—1469) ist dem Fra Angelico innerlich näher verwandt als Gozzoli, denn er behält zeitlebens etwas von der zarten Empfindung des Dominikaners; weniger freilich von dessen kirchlichem Sinn: in seinen Bildern macht sich mehr und mehr die Freude am bunten Leben geltend, und bei den religiösen Vorgängen scheint der Maler selbst nicht viel an ihre ernste Bedeutung zu denken. Er blieb auch nicht in der strengen Abgeschlossenheit des Klosters, sondern verließ es schon 1431, »zur freieren Kunstübung«; ja als Fünfziger wurde er durch Pius II. von den Mönchsgelübden entbunden, um seine Verbindung mit der Nonne

Lucrezia Buti durch die Ehe legitimieren zu können. Wenn Fra Angelico die Körper fast nur wie Symbole eines weltfernen, gottseligen Daseins behandelt, so sieht man an Fra Filippos Bildern, daß die Schönheiten dieser Welt ihn nicht ausschließlich zur Verehrung ihres allmächtigen Schöpfers veranlaßten. Aber im ganzen genommen: mag seine Kunst auch einen weltlicheren Zug haben — verglichen mit Masaccio und den modernen Malern, die wir später besprechen werden, ist doch auch er noch ein Nachzügler des Mittelalters; mit den Fortschritten dieser Modernen hat er zwar mehr Fühlung als Fra Angelico, aber das ist ihm eigentlich doch nur Mittel zum Zweck: sein Lebensinhalt ist nicht die Arbeit an technisch-künstlerischen Problemen, sondern eine harmlose Malerei, die ihn und uns durch blumig-feine Farben und mädchenhaft-zarte Liebenswürdigkeit entzückt. In ihrer Art ist diese Malerei vom höchsten Range.

Maria das Christkind anbetend (Berlin). Das Meisterwerk der früheren Zeit Filippos; eins der kostbarsten Bilder, die uns aus dem Quattrocento erhalten sind, vielleicht für die Hauskapelle der Medici gemalt. Die unberührte Jungfrau als Mutter, und die Mutter als Anbeterin ihres göttlichen Kindes — dies Dogma, das dem Glaubenden so heilig ist, dem Nicht-Glaubenden zum mindesten verehrungswürdig als Symbol, als äußerste Verklärung der besonderen Werte im Ewig-Weiblichen, dies Dogma ist niemals liebenswürdiger verkörpert worden als in unserem feinen, naiv-ernsten Gemälde. Die zierlichen Formen des Gesichts — dessen untere, sinnliche Partien so klein sind wie möglich —, der milde Ausdruck, die demütige Haltung, selbst das zarte Hellblau des Gewandes: alles trägt bei zu dem Eindruck der Unschuld und Frömmigkeit. Das Christkind, von hellen Blumen umgeben, ist reizend naiv, kümmert sich nicht um die betende Mutter, sondern interessiert sich mehr für uns, die fremden Beschauer — und für seinen Zeigefinger. Der kleine Johannes aber, der künftige Wüstenprediger, scheint des Lebens Ernst schon zu ahnen, er hat eine mattere Hautfarbe als das rosige Christkindchen, und seine Locken sind nicht so schön frisiert, sondern recht wirr; aber es ist ein so liebes Kerlchen, daß man es gleich auf den Schoß nehmen möchte. Über ihm sieht man den heiligen Bernhard beten, und oben in der Mitte Gottvater, gar nicht als mächtigen Herrn der Heerscharen, sondern wie einen mild- *Tafel 41*

gütigen Großvater. Alle Einfalt und stille Sicherheit naiven Kirchenglaubens ist in diesem Bilde. Und dahin gehen auch die Absichten des Malers — Masaccio hat er noch nicht verstanden, es fehlt ihm dessen strenge Großartigkeit, die klare Raumvorstellung und die greifbare Körperlichkeit; die Anordnung der Figuren hat keinen notwendig scheinenden Zusammenhang, man könnte sie verschoben denken, die Tafel größer oder kleiner; die beiden Greise sind in Entfernung gedacht (wie der kleinere Maßstab zeigt), aber sie bleiben doch vorn; primitiv ist es auch, wie die hellen Figuren gleichsam ausgeschnitten erscheinen vor dem dunklen Grund des felsigen Waldes.

Tafel 42 Die Krönung Mariae (Accademia, Florenz), 1441 gemalt, zeigt in manchem eine Anpassung des Malers an die Fortschritte seiner Zunftgenossen: die Schatten sind etwas energischer, die Falten realistischer, das Gefühl für Bewegung und Form unter der Gewandung stärker, zum Beispiel in der knienden Figur Marias. Die Köpfe sind runder und niedriger geworden, das Kinn kräftiger, die Nase kürzer und stumpfer, statt der schmalen langen Nase des gotischen Ideals. Trotz alledem bleibt Fra Filippo auch hier der Maler mädchenhafter Zartheit und Reinheit; wie unschuldig schauen alle diese lieben Engelsköpfe drein, und auch die Männer sehen aus, als hätten ihre Augen immer nur zu der allerreinsten Himmelskönigin aufgeblickt. Etwas schärfer freilich sind die Züge, kühler der Blick in dem anbetenden Zuschauer rechts unten: dem Selbstbildnis des Malers. Der heilige Vorgang ist wieder ganz naiv und kindlich erzählt, zu kindlich vielleicht; Fiesoles Krönungen (Tafel 35, 36) wirken bei aller Zartheit doch ernster, schon durch die größere Distanz gibt er den beiden Figuren mehr Würde; Fra Filippo legt auch in den Blick nicht genug Feierlichkeit: Marias Auge scheint zum mindesten unaufmerksam, und der gute Gottvater sieht aus, als zählte er die Zinken der Himmelskrone.

Tafel 43 Maria mit dem Kinde, dahinter Marias Geburt und (rechts) Joachims Begegnung mit Anna (Pal. Pitti, Florenz). Das erste bedeutende Gemälde in Rundform —*Tondo*—, die später besonders von Botticelli so gern angewandt wurde, zugleich das erste bedeutende Modonnenbild in Florenz, das in solchem Grade einen weltlich-heiteren Eindruck macht. Fra Angelico malte seine schlicht-ergreifenden Fresken an die kahlen Wände enger Klosterzellen, dies Tondo dagegen war bestimmt, zwischen kostbaren

Stoffen das Zimmer eines reichen Kunstfreundes zu schmücken. Gewiß ist das Köpfchen der göttlichen Jungfrau sehr zart geformt, aber Mund und Augen scheinen doch nicht bloß zu Ernst und Demut geschaffen — ihr Blick könnte vielleicht auch einmal in jugendfrischer Schelmerei aufleuchten. Und nun die bewegte Szene dahinter. Zwischen Marias Thron und dem Wochenbett ihrer Mutter erscheinen rechts und links in einem mittleren Maßstab ein paar gleichgültige Nebenfiguren, die aber dem Maler ersichtlich große Freude gemacht haben: von jeder Seite kommt eine Frau zum Gratulieren, begleitet von einer Dienerin, die auf dem Kopf einen Korb mit Geschenken trägt; ähnliches kommt gelegentlich schon in früheren Bildern vor, neu aber in der Malerei ist es, wie der Wind das Gewand der einen Dienerin an die Formen preßt — ein Motiv, das von den späteren Malern gern wiederholt wurde. Andererseits ist die Zeichnung des Gebäudes perspektivisch sehr mangelhaft.

Madonna mit Engeln (Uffizien, Florenz). Während Fra Filippo *Tafel 44*
in dem vorigen Gemälde die runde Form der Plastik entlehnt, so hat er hier das Motiv des gemalten Fensters oder Rahmens, der von den Figuren rechts und links überschnitten wird, den Bildhauern nachgeahmt; die ersten Beispiele dieses illusionstärkenden Kunstgriffs hat Donatello gegeben. Auch das dichte Zusammenschließen der vier Figuren ist gewiß durch plastische Vorbilder angeregt. Wir werden später sehen, daß die Florentiner Malerei seit etwa 1460 mehr und mehr durch die Plastik beeinflußt wird, aber in einem viel tieferen Sinne: in den grundlegenden Anschauungen von Form und Bewegung; die Anlehnung Fra Filippos an die Plastik ist dagegen nur äußerlich. Die Schatten sind zwar kräftiger als in seinen früheren Bildern, aber wir haben doch nicht den Eindruck vollrunder Form, sondern etwa eines Flachreliefs. Und das plastische Problem der Vierfigurengruppe ist keineswegs gelöst, selbst das Einfachste in der Statik der Gruppe bleibt unklar: das hochgehobene Kind erscheint nicht genügend gestützt; auch fehlt dem Maler das Gefühl, den Zusammenhang der Körper deutlich machen zu müssen: man weiß nicht genau, wie der rechte Arm des vorderen Engels verläuft, und noch mehr Mühe hat man, Kopf und Hände des zweiten Engels zusammenzubringen; das dichte Beieinander der Figuren ergibt noch nicht den plastischen Reichtum, wie etwa

bei Lionardo, sondern eine Engigkeit, die fast etwas Störendes hat; auch daß Maria nicht zugreift, nimmt der ganzen Gruppe den Zusammenhang. Für den psychischen Eindruck aber liegt gerade in diesem Gegensatz ernsten Gebets und sorgloser Heiterkeit etwas Zart-Ergreifendes, auch ganz abgesehen von der religiösen Bedeutung. Der lächelnde Engel gibt ein bezeichnendes Beispiel für die Kopftypen, die Fra Filippo in seiner späteren Zeit bevorzugt; sie erscheinen wie ein bewußter Widerspruch gegen die strenge unirdische Schönheit gotischer Idealköpfe. In der Krönung von 1441 sahen wir schon Ansätze zu solcher Umbildung. Den Kopf Marias (mit dem im Pitti-Bilde übereinstimmend) vergleiche man mit jenem strengen Typus in der frühen »Anbetung« (Tafel 41): Stirn und Nase bilden hier eine lustig geschwungene S-Linie anstatt der geraden dort, das Kinn ist kräftiger, die ganze Erscheinung weltlicher, auch durch das Hineinziehen modischen Schmucks (Schleier, Perlen am Scheitel, oberer Abschluß des Kleides, prächtiges Kissen mit Perlen). — Die Felsen im Hintergrund sehen nicht sehr echt aus; und jedenfalls braucht der Maler noch die Dunkelheit hinter den hellen Figuren.

Tafel 45 Die Beweinung des heiligen Stephan, Fresko (Dom, Prato). Fra Filippo war auch als Freskenmaler tätig: um 1460 lange Jahre in Prato, und gegen Ende seines Lebens in Spoleto. Unser Bild zeigt im Aufbau, daß er sich Masaccio und namentlich Giotto (vgl. Tafel 9) angesehen hat, doch interessiert er sich für die Komposition wohl nicht allzusehr: er bringt darin nichts Neues, Persönliches, nichts, das den Kunstbesitz der Florentiner vermehrt hätte. Die Schönheiten liegen im einzelnen, hier zum Beispiel in dem fein gezeichneten Kopfe des Heiligen.

Tafel 46 Maria empfängt durch einen Engel die Nachricht von ihrem bevorstehenden Tode (Accademia, Florenz). Im Gegensatze zu der großen strengen Sprache der Fresken steht die leichtere, freiere Erzählung in den Predellenbildern (vrgl. Seite 23): an ihnen sieht man erst, wie originell diese Meister erfinden und komponieren konnten, die in den Fresken und Hauptaltarbildern so gebunden oder feierlich erscheinen. Wie eigenartig ist hier der Raum erdacht, wie kühn sind die Figuren hineingestellt, mit verschiedenartigen Überschneidungen (besonders wirksam links in der Türe). Am meisten vielleicht überrascht der Sinn für das Spiel

von Hell und Dunkel, jede Fläche hat einen anderen Lichtwert, scharfe Kontraste stehen gegeneinander, kräftige Schlagschatten laufen über die kantigen Flächen. Bei all diesen formalen Interessen vergißt der Meister doch nicht die stille Ergebenheit Marias und die scheue Ehrfurcht des Engels. — Nicht alle die künstlerischen Gedanken, die in den Predellen des Quattrocento auftauchen, sind lebendig geblieben und weiter ausgebaut worden, so auch nicht die Kunst des Lichtspiels, mit der uns Fra Filippo hier entzückt.

FRANCESCO PESELLINO (1422—1457) schließt sich an Fra Filippo an, ist aber jung gestorben. Auf die weitere Entwickelung hat er daher nicht eingewirkt. Das Nachklingen des Trecentogeschmackes repräsentiert er in sehr reizvoller Weise.

Allegorische Triumphdarstellungen (Sammlung Gardner, Boston). *Tafel 47* Die beiden niedrigen, langen Holztafeln waren ursprünglich Truhenwände. Unter den wenigen Möbeln des florentinischen Hausrats war die Truhe, der »Cassone«, ein besonders wichtiges Stück. Für wohlhabende Besteller wurden sie reich geschnitzt oder bemalt. Solche Truhenbilder, kurzweg *Cassoni* genannt, bilden während des ganzen Quattrocento, und noch ins Cinquecento hinein, eine reizende Ergänzung zu den großen Tafel- und Wandgemälden. Wie in den Altarpredellen, bewegt sich auch hier die Phantasie freier, mancherlei künstlerische Gedanken äußern sich, die in dem strengen Ernst der großen Gemälde nicht zu Worte kamen. Dazu veranlaßt der meist weltliche Inhalt die Maler noch ganz besonders zu heiterem Formen- und Farbenspiel. Die meisten Cassoni sind natürlich von geringeren Künstlern gemalt, aber auch dann erfreuen sie zum mindesten durch den Glanz reichen Lebens: wir sehen etwa wie es bei Turnier oder Hochzeit zuging; auch Allegorien und Mythen werden mit naiver Frische und festlicher Pracht wiedergegeben. — Hier sind allegorische Gestalten auf Triumphwagen dargestellt, von ihren Anhängern umgeben; die Gedanken stammen aus Petrarca, die Form lehnt sich anscheinend an Festaufzüge jener Zeit an. Das Reizendste ist hier der Triumph des Amor; die Keuschheit mit dem Einhorngespann ist knapper behandelt; der Tod am knappsten; weniger gelungen auf dem zweiten Cassone Ruhm, Zeit und Göttlichkeit. Überall klingt noch die feine Linieneleganz des Trecento nach.

Tafel 48 Cosmas und Damianus heilend (Paris). Die klare Raumbildung in diesem kleinen Predellenbild erinnert an Masaccio, die Ruhe der Flächen gar an Giotto: die besten Traditionen sind hier lebendig. Das einzelne zeigt Fra Filippos Einfluß; der Trecentogeschmack im Schwung der Stofflinien ist etwas stärker zu spüren als bei ihm. Die Farben sind zart, ihre Zusammenstellung sehr geschmackvoll; das Spiel heller und dunkler Flächen ist in die Bildwirkung mit feinem Takt einbezogen.

Die Rechnung mit hellen und dunklen Flächen, die Feinheit der Farben und ihres Zusammenklanges — das sind spezifische Reize der Malerei. Pesellino ist in dieser malerischen Kultur der Schüler Fra Filippos im besten Sinne. Fiesole hat schon einen Farbensinn hohen Ranges, aber in etwas anderer Richtung, die vielleicht aus seiner ursprünglichen Schulung als Buchmaler herrührt: am liebsten stellt er eine Fülle klarer, kräftiger, heller Farben zusammen, in kleinen Stücken, gern mit goldenen Glanzlichtern geziert — wie ein lustig-buntes, tauglänzendes Blumenbeet. Fra Filippo dagegen gibt gern große ruhige Farbflächen in matteren, weicheren Nuancen, und es kommen bei ihm gebrochene Töne vor, hellblau-lila oder hellrosa-violett, von einer Feinheit, ja einem Raffinement, wie es bei keinem Meister sonst gefunden wird. Die Florentiner Malerei war auf dem Wege, durch Künstler wie Pesellino und Fra Filippo zu höchster Ausbildung der besonderen malerischen Werte geführt zu werden; sie wurde aber von diesem Wege abgedrängt, durch zwei Gegenwirkungen: der große Eindruck der Farbenkraft und Brillanz niederländischer Ölgemälde, die damals nach Italien kamen, veranlaßte die Maler zu technischen Versuchen in ähnlicher Richtung, bei denen die blasse Zartheit der alten Temperamalerei aufgegeben wurde, und damit auch gerade das Beste in Fra Filippos Farbenkunst; an dem Reize des Lichtspiels, wie wir es etwa in jener Predella (Tafel 46) gesehen hatten, geht man vorüber, das Licht dient nur dazu, die Formen möglichst kräftig zu modellieren. Die zweite Gegenwirkung war nämlich der übermächtige Einfluß der hochentwickelten Plastik: ihre Probleme — die Erfassung der Form und der Bewegung — wurden auch in der Malerei die Hauptsache und ließen die bereits errungene koloristische Feinheit vergessen.

Fra Angelico
Marias Vermählung und Begegnung mit Elisabeth

Holz. Kleines Format
Gesù, Cortona

Fra Angelico
Verkündigung und Anbetung der Könige

Holztäfelchen, im alten Rahmen
Markuskloster, Florenz

Fra Angelico
Krönung Mariae

Holz. 2.13 : 2.11
Paris

Fra Angelico
Krönung Mariae

Fresko
Markuskloster, Florenz

Fra Angelico
Verkündigung

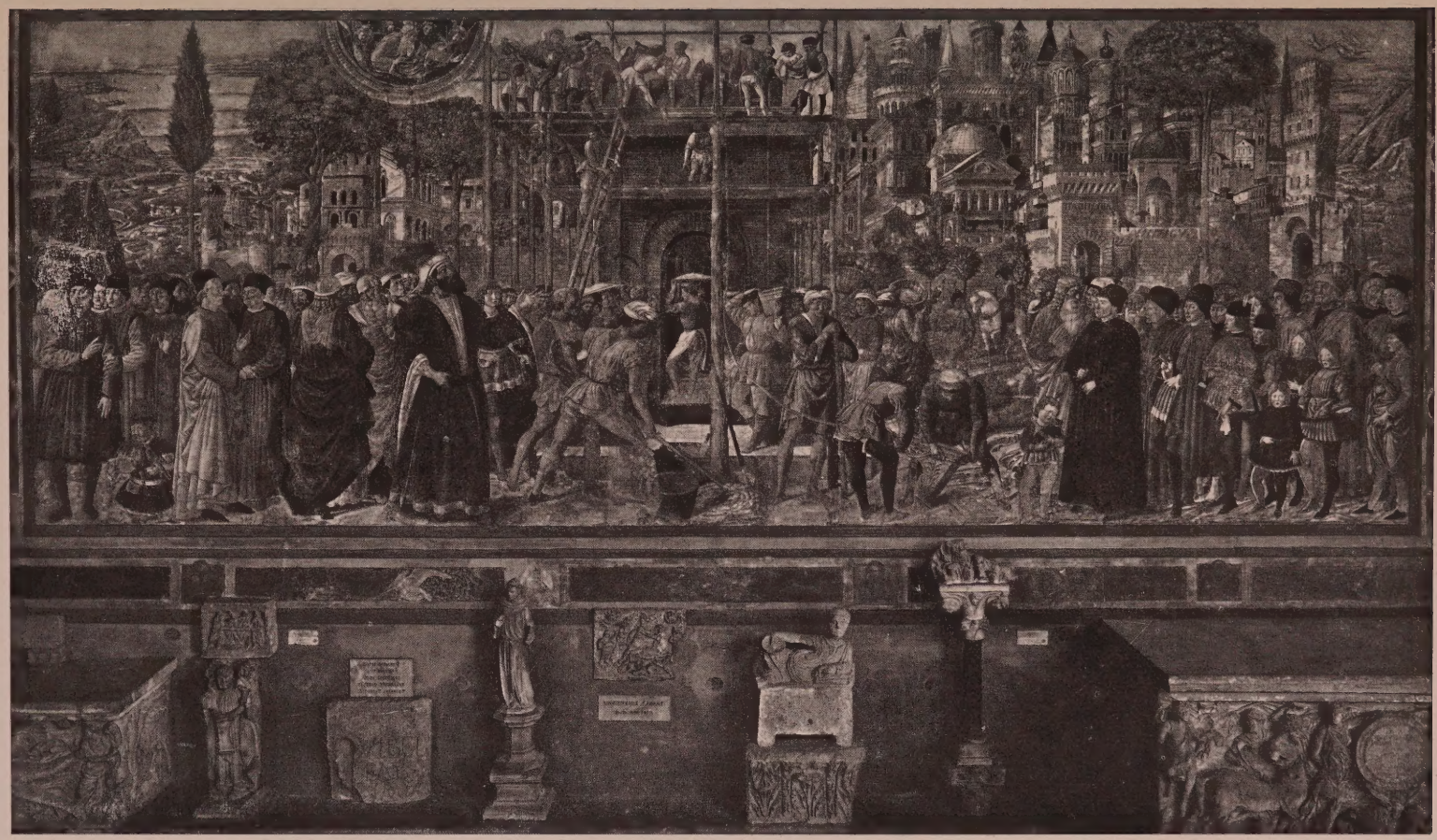
Fresko
Markuskloster, Florenz

Fra Angelico
Die Marien am Grabe

Fresko
Markuskloster, Florenz

Fra Angelico
Stephanus erhält den Kelch und verteilt Almosen

Fresko
Vatikan



Gozzoli
Turmbau zu Babel

Fresko
Camposanto, Pisa

Fra Filippo
Maria das Christkind anbetend

Holz. 1.27 : 1.16
Berlin

Fra Filippo
Krönung Mariae

Holz. 2.76 : 1.92
Accademia, Florenz

Fra Filippo
Madonna; dahinter Wochenstube der hl. Anna

Holz. Durchmesser 1.31
Palazzo Pitti

Fra Filippo
Madonna

Holz. 0.89 : 0.61
Uffizien

Fra Filippo
Beweinung des heil. Stephanus

Fresko
Dom, Prato

Fra Filippo
Maria empfängt die Todesbotschaft

Holz. 0.25 : 0.74
Accademia, Florenz

Pesellino
Triumphe, nach Petrarca

Holz. 0.42 : 1.55
Sammlung Gardner, Boston

Pesellino
Cosmas und Damian heilend

Holz. 0.29 : 0.45
Paris

IV. DIE PROBLEMATIKER.

ARBEIT AN DEN NEUEN PROBLEMEN: VERKÜRZUNG, SCHARFE FORM UND BEWEGUNG.

DIE Malerei des Fra Angelico und Fra Filippo ist eine Kunst der Seele, sie strebt nach Innigkeit und Zartheit der Empfindung, nach weicher Erregung unseres Gemütes. Daneben sehen wir nun aber eine moderne Richtung neue Ziele verfolgen: eine Kunst der Körperlichkeit, nach Klarheit und Kraft der Form strebend, nach Greifbarkeit und Leibhaftigkeit des Bildeindruckes. Die ältere Richtung entspricht dem langsamen Abklingen der mittelalterlichen Ideenwelt, die jüngere den realistischen Tendenzen der neuen Weltanschauung. Man faßt den Körper nicht mehr bloß als sündhaftes Gefäß der unsterblichen Seele auf und sieht seinen eigentlichen Kunstwert nicht in der Möglichkeit, seelische Werte durch ihn zu symbolisieren, sondern der Körper ist an sich das Objekt der Kunst, seine Form und Bewegung und seine Existenz im Raume sollen so richtig und so greifbar wie möglich wiedergegeben werden. Dabei ergibt sich nun eine Fülle von Entdeckungen und Bereicherungen. Das Interesse an diesen Entdeckungen führt oft so weit von dem unmittelbar künstlerischen Zweck ab, daß man es als wissenschaftlich bezeichnen kann: die wissenschaftliche Begabung, ein hoher Ruhmestitel der Florentiner, fand damals nicht immer ein geeignetes Feld und betätigte sich in der Kunst. In der Bezeichnung »Problematiker« ist angedeutet, daß diesen Meistern bestimmte Probleme die Hauptsache waren: Perspektive und Verkürzung, scharfe Formwiedergabe und gespannte Bewegung. Für die rhythmische Monumentalität eines Giotto und Masaccio hatten sie ebenso wenig übrig wie für die zarte Empfindung eines Fra Angelico; der Reiz des Einzelnen und die handwerkliche Meisterschaft sind in ihrer Kunst die Werte — nicht aber erhabene Auffassung und feine Geistigkeit. Dies gilt in höherem Grade für die jüngere Generation dieser Modernen; bei den älteren, besonders bei Castagno, ist noch am meisten von Masaccios Größe zu spüren.

DIE ÄLTERE GENERATION DER MODERNEN: CASTAGNO, UCCELLO UND DOMENICO VENEZIANO.

Masaccio hatte nach allen Richtungen hin die neuen Ziele erkannt und die Wege zu ihnen gewiesen, aber bei seinem frühen Tode fand sich kein ebenbürtiger Erbe. Die verschiedenen neuen Prinzipien, in seiner Kunst wundervoll zusammengeschlossen, fielen nun auseinander, wurden gleichsam in Arbeitsteilung weiter verfolgt; wobei es dann freilich nicht ohne Einseitigkeiten abgehen konnte.

ANDREA DEL CASTAGNO (1390—1457) hat in Masaccios Kunst vor allem die Energie und Leibhaftigkeit der Form gesehen und beides weiterentwickelt in einer manchmal fast störenden Steigerung. Die herbe Kraft Donatelloscher Statuen mochte ihn noch darin bestärken, das eigentliche Problem der Kunst in der Formenkraft zu sehen.

Tafel 49 Der Gekreuzigte mit Heiligen, Fresko (Uffizien, Florenz). Wenn wir in Masaccios Trinität die Figuren fest hingestellt fanden, beinahe wie Steinklötze — hier ist dieser Eindruck noch stärker, kaum mehr dem Sinne der Szene entsprechend; die Gewänder sind so kräftig schattiert, daß sie gar nicht aus Stoff scheinen; und der Gekreuzigte ist so energisch modelliert, daß er wie ein Athlet wirkt, kaum wie ein Dulder.

Tafel 50 Die Dreieinigkeit mit Heiligen, Fresko (SS. Annunziata, Florenz), fordert auch durch den Gegenstand zu einem Vergleich mit jener Trinität des Masaccio auf (Tafel 29). Die prachtvolle Renaissance-Nische fehlt: die Formen der Architektur und ihre Verkürzung interessieren Castagno nicht so sehr; für die Raumbildung genügt ihm — wie bei der Kreuzigung — die Stellung der Heiligen (vor fast leerem Grunde) und dazu die Verkürzung der Trinität-Gruppe: sie schwebt schräg, besonders schroff schieben sich die Züge Christi zusammen. Ohne Frage wirkt die Trinität bei Masaccio feierlicher, majestätischer: wir haben hier ein prägnantes Beispiel dafür, wie diesen Florentinern der modernen Richtung ihre technischen Probleme wichtiger sind als die geistige Durchdringung des Gegenstandes. — Die Figuren unten stehen wieder da wie Felsblöcke; die Gewandung ist mit größter Energie gezeichnet; Kopf, Hals und Brust des Hieronymus wirken fast wie ein anatomisches Präparat, so scharf und zerteilend ist die Modellierung. Auch der Ausdruck ist weit über die stolze

Ruhe des Masaccio hinaus gesteigert; aus der schlicht hinweisenden Gebärde der Maria dort ist hier eine beinahe krampfhafte Fingerbewegung geworden; und so zeigt denn auch der Löwe des Hieronymus hier seine Raubtiernatur, während er sonst bei den alten Malern eher wie ein behaglicher Pudel erscheint.

PAOLO UCCELLO (1397—1475) ist ein besonders ausgeprägter Typus des Künstler-Gelehrten. Er studierte mit einer bis dahin nicht bekannten Sorgfalt Menschen und Tiere nach dem Leben und beschäftigte sich eingehend mit den Gesetzen der Perspektive unter dem Einflusse des Architekten Brunelleschi und des Mathematikers Manetti. Wenn man systematisieren wollte, könnte man also sagen, daß Castagno für die Form, Uccello für den Raum die Anregungen Masaccios weiter verfolgt habe.

Die Sintflut, Fresko (S. Maria Novella, Florenz). Den Maler interessiert es, eine scharfe Verkürzung an der Arche Noah vorzuführen, eine weit zurückreichende Wasserfläche und in dieser mannigfache Motive der Bewegung und namentlich der Verkürzung. Dagegen kümmert es ihn gar nicht, ob das Ganze den Eindruck eines erschütternden oder gar welthistorischen Dramas macht; und er sorgt auch nicht dafür, seine zahlreichen interessanten Motive zu einer großen Wirkung in Linien oder Flächen zusammenzufassen. *Tafel 51*

Das Gefecht von Sant' Egidio (London). Auch hier fehlt durchaus die Bildklarheit eines Giotto oder Masaccio, Uccellos Können ist in den einzelnen Motiven zu suchen. Köstlich zu sehen, wie etwa der Ritter links im Sattel sitzt und die riesige Lanze hält; oder, wie elegant der barhäuptige Jüngling reitet; wie, weiter rechts, die Lanze eingelegt und mit dem Schwert gefochten wird. Dann die Einzelheiten: die verschiedenen Formen der Rüstungen, insbesondere der Helme mit den merkwürdigen Visieren und den phantastischen Aufsätzen, das schwere Zaumzeug — für all das interessiert sich Uccello so leidenschaftlich, als wäre er ein Waffensammler. Die Pferde sind nach unseren Begriffen für einen Spezialisten der Tiermalerei recht kindlich — damals war es immerhin eine Leistung, Pferde in der Bewegung und sogar in verkürzter Bewegung zu geben; Masaccio läßt sie noch ruhig dastehen (Tafel 30). Des Malers Interesse an Verkürzungen zeigen auch die zahlreichen Waffenstücke am Boden; *Tafel 52*

der liegende Gewappnete ist ihm allerdings mißlungen, er erscheint viel zu klein.

DOMENICO VENEZIANO (geboren nach 1400, gestorben 1461) war in Venedig geboren und vermutlich auch als Künstler erzogen; durch seinen langjährigen Aufenthalt und seine Tätigkeit in Florenz gehört er jedoch zur toskanischen Schule. Seine größeren Arbeiten al fresco, in Perugia und Florenz, sind leider zugrunde gegangen, so daß es nicht leicht ist, von seiner Kunst eine Vorstellung zu gewinnen.

Tafel 53 Madonna mit Heiligen (Uffizien, Florenz). Dieser Altar ist bezeichnet und daher die Grundlage für das Studium des Meisters. Danach hat er sich in Florenz an die moderne Richtung angeschlossen: die ernsten Typen, die reiche Modellierung, die realistische Faltenzeichnung weisen auf Castagno hin. Die Madonna ist allerdings, namentlich in der Gewandung, primitiver. Sogar an der Abbildung errät man nun aber, daß bei der Architektur die Farben größere Wichtigkeit haben als die etwas zurückgebliebenen Formen. Leider ist das Original nicht so gut erhalten, daß wir die ursprüngliche, wahrscheinlich energischere und feinere Farbenwirkung noch genießen könnten.

Tafel 54 Bildnis einer Florentinerin (Museo Poldi-Pezzoli, Mailand). Wüßten wir bestimmt, daß dies entzückende Porträt von Domenico gemalt ist, dann wäre allerdings die Frage nach seiner künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung sicher beantwortet. Wir hätten sie in einer wundervollen Verbindung zu sehen, zwischen einem äußerst feinen und aparten Farbengeschmack, der aus Venedig stammen würde, und einem ebenso feinen und aparten Liniengefühl, das an der Florentiner Kunst geschult ist. Das Kolorit: hellblondes Haar, ganz helle Haut, vor leuchtend blauem Grunde, das Kleid unten in starken Farben; die Nuancierung innerhalb der beiden großen Flächen — Inkarnat und Grund — ist ganz leise, die Wirkung in sicherer Meisterschaft auf das Gegeneinander der beiden Flächen gestellt. Die Zeichnung: alle Feinheit florentinischer Linie entzückt uns in diesem Umriß; auch bei den minimalen Bewegungen der Linie am Nacken, der auf den ersten Blick so einfach gezeichnet scheint; und welche Ausdrucksfähigkeit in diesem schlichten Profil! Hier sehen wir leibhaftig vor uns, was wir von dem Reiz der Florentiner Jugend träumen;

wie in Kostüm, Frisur und Schmuck das Einfache mit dem Kostbaren vereint ist, so scheint sich in dem Ausdruck schlichtes Mädchentum mit Stolz und feiner Schalkhaftigkeit zu verbinden. Noch einige andere weibliche Profilbildnisse sind mit unserem nahe verwandt; sie wurden früher Domenicos Schüler Piero della Francesca zugeschrieben, und erscheinen allerdings wie eine Vorstufe zu dessen gesicherten Porträts (Tafel 113). Will man die Zuschreibung an Domenico gelten lassen, so muß man freilich eine ganz bedeutende Verfeinerung des Meisters seit der Entstehung jenes bezeichneten Altars annehmen.

DIE JÜNGERE GENERATION DER MODERNEN: BALDOVINETTI UND DIE MALER-GOLDSCHMIEDE.

Unter dem Einflusse der vielseitigen jahrzehntelangen Tätigkeit Donatellos hatte sich eine ganze Reihe feinbegabter Plastiker entwickelt, und um 1460 etwa waren bestimmte plastische Werte — scharfe Modellierung und reiche Bewegung — so sehr gesteigert und verfeinert, wie kaum je in einer anderen Epoche der Kunstgeschichte. Dagegen hatte das Architektonische, die schlichte Größe in Masaccios Malerei keinen durchgreifenden Eindruck gemacht, noch weniger als einst die gleichen Tendenzen Giottos. Künstler und Kunstfreunde gaben sich mehr und mehr den plastischen Interessen hin, und damit der Freude am Einzelnen: die Einheit und schlichte Klarheit der Kompositionen Masaccios in Erzählung und Gestaltung wurde vergessen. Gewiß beobachten wir die Wirkung Donatellos auch bei Masaccio, doch bildet bei ihm das plastische Interesse nur ein Moment in dem organischen Komplex seiner Malerei; bei Castagno erscheint es schon wesentlich gesteigert; jetzt aber wird die Malerei, schroff ausgedrückt, eine gemalte Plastik.

ALESSO BALDOVINETTI (1427—1499) suchte durch ein neues Bindemittel den blassen Farben der bisherigen Temperamalerei mehr Tiefe und Brillanz zu geben. Die Florentiner Maler beginnen also auch in dieser Beziehung die Zartheit des Trecento aufzugeben. Anregung dazu gab die Leuchtkraft der niederländischen Ölgemälde, die von den Kennern als höchste Kostbarkeit gekauft und von den Künstlern als unerreichbares Vorbild bewundert wurden. In solchen technischen Versuchen — wie sie

vielleicht vor Baldovinetti schon Domenico Veneziano angestellt hatte — mag man wieder jenen fortschrittlichen Geist erkennen, den wir etwa bei Uccello in anderer Richtung wirksam sahen.

Tafel 55 Die Verkündigung (Uffizien, Florenz). Am Original zeigt sich die Farbe vielfach sonorer als früher, aber man sieht da auch, daß sie nicht so flüssig und hauchartig aufgetragen werden konnte wie bei der alten Temperatechnik. Das starke Hineinspielen plastischer Interessen in die Malerei erkennt man auch auf der Abbildung: der Mantel Marias scheint aus Bronze zu sein (die Saumlinien wirken besonders in diesem Sinne), desgleichen das Kleid Gabriels; wie sich dies an das rechte Bein anlegt, das ist ganz wie in einer Florentiner Bronze der Zeit; Locken und Flügel des Engels könnte man ohne weiteres in Bronze nachbilden; Marias Kopf zeigt eine zu scharfe, glänzende Modellierung (besonders deutlich rechts am Unterkiefer); Form und Bewegung ihrer Hände entsprechen den Gewohnheiten der Bronzegießer. Gegen diese technischen Bestrebungen tritt das Interesse am Empfindungsgehalt zurück; man vergleiche die Darstellungen älterer Meister (Tafeln 15, 34, 37).

Tafel 56 Madonna (Paris). Baldovinetti scheint den Anschauungsschatz der Florentiner noch um einen wesentlichen Wert bereichert zu haben: er entdeckte die Arno-Landschaft, das Tal mit allerlei Baulichkeiten, mit den Schlangenlinien der Wege und des Flußlaufs (die zugleich unseren Blick in die Tiefe führen), mit der einrahmenden Bergkette; alles wie von hochgelegener Villa aus gesehen. Das Meisterwerk dieser Art, das den jüngeren Künstlern die Augen öffnete, ist ein Wandgemälde im Vorhof der Annunziata-Kirche, 1460 gemalt, infolge technischer Experimente so schlecht erhalten, daß seine Reproduktion hier zwecklos wäre; in unserem Madonnenbilde hat man nur eine gleichsam beschränkte Ausgabe davon, aber man sieht doch das neue Prinzip des Blickes von hohem Punkte über die weite Landschaft. — Im übrigen zeigt auch dies Bild die Annäherung an die Bronzeplastik: der Schwung in den Saumlinien oder der eigentümliche Faltenrücken rechts ist charakteristisch; sogar Schleier und Heiligenschein haben eine neue Art von Realität bekommen, die Modellierung des Kinderkörpers zeigt, daß der Maler von dem Lichtspiel der Bronze entzückt gewesen sein muß. Auch der Kopf Marias ist in solchem

Geschmack schattiert (wieder der starke Wechsel von Schatten und Licht am Unterkiefer) und scharf geschnitten (Augenlider, Nasenspitze, Mund); ihre Hände kräftig geformt — wie unplastisch und gleichsam unweltlich sind dagegen die Hände Marias bei Fra Filippo (Tafel 41). Dessen ergreifend zarte Stimmung sucht man hier allerdings vergeblich. Und über dem Interesse am Einzelnen versäumt es der Maler, seinen verschiedenen Modellstudien einheitlichen Maßstab zu geben: das Kind ist zu klein.

Die Maler-Goldschmiede

oder »Maler-Plastiker«, wie man gewöhnlich sagt, stellen nun gleichsam eine Personalunion zwischen den beiden Künsten her. Dabei ist ihre plastische Phantasie zunächst und am stärksten an der Goldschmiedekunst geschult. Dies feinste und kostbarste Gewerbe hat damals eine Bedeutung gehabt, von der viele Freunde florentinischer Kunst keine genügende Vorstellung haben, weil die Kunstwerke wertvollen Materials in der Not späterer Zeiten fast durchweg zugrunde gegangen sind. Bei dem sorgsamen Arbeiten in dem harten Metall gewöhnten sich die Künstler an zierliche Bewegung, scharfe Modellierung und exakte Ausführung kleinster Details. Während um 1420 die Plastik durch Donatellos Monumentalstatuen in ganz neue Bahnen gekommen war, so wird ihr Schicksal jetzt durch Goldschmiedearbeiten und kleine Bronzen bestimmt, mit denen damals reiche Kunstfreunde ihre Zimmer zu schmücken begannen; auch die Hauptwerke Donatellos selbst aus seiner späteren Zeit sind Bronzereliefs mit zahlreichen starkbewegten und scharfmodellierten Figürchen. Die Kunstübung im Großen, in Marmorstatuen und Fresken, wird nun von den Tendenzen beeinflußt, die sich bei solcher Betätigung im Kleinen ergaben. Diese Wandlung vom Großartigen zum Subtilen ist bezeichnend für die Gesamtgeschichte der Quattrocento-Kunst: derselbe Unterschied wie in der Plastik und Malerei zwischen der älteren und jüngeren Generation besteht in der Architektur etwa zwischen Palazzo Pitti und Rucellai.

ANTONIO POLLAIUOLO (1429—1498) ist bis zu seinem dreißigsten Jahre als Goldschmied tätig gewesen; und seine uns bekannten Hauptwerke sind Bronzen: Statuetten für Privatsammler, und zwei Grabmonumente mit zahlreichen kleinen Figuren. In allem ist die Form von einer

Exaktheit und Schärfe, die bedeutend über Donatello hinausgeht, und die Bewegung ist reich und gespannt, in einer Weise, die Donatello noch nicht kennt, wenn auch in seinen späten Reliefs vieles darauf hinweist.

Tafel 57 Das Martyrium Sebastians (London) ist von den wenigen Gemälden, die sich auf Antonio zurückführen lassen, das umfangreichste. Man erkennt sofort die Tendenzen des größten Meisters der Bronzestatuette: jede der Figuren ist gleichsam als Statue erfunden. Die Komposition ist nichts weniger als monumental, Giotto und Masaccio würden sie gewiß recht abfällig beurteilt haben: die kontrastierende Symmetrie je zweier Figuren hat fast etwas Kindliches, es sind keine ruhigen Massen gebildet, die Bildfläche ist durchlöchert. Antonio will eben nicht zusammenschließen, sondern seine Figuren ohne wesentliche Verdeckung zeigen, man könnte sie einzeln herausschneiden — jede soll für sich gesehen werden, in ihrem Umriß, ihrer Bewegung, Verkürzung und Modellierung: darin liegen die künstlerischen Werte. Eine einzelne Figur wie der fast nackte Bogenspanner vorn würde denn auch Masaccios größte Bewunderung erregt haben, der ja selbst ähnliche Bewegungen und Verkürzungen zu geben suchte; aber wie viel gespannter und präziser ist hier alles! man gehe genau den Umrissen der Arme und Beine nach (wie das linke Knie herauskommt!), der Verkürzung des Kopfes und Rumpfes, der reichen und scharfen Modellierung, etwa der rechten Schulter und des gestreckten Armes: wie sind da alle Knochen und Muskeln studiert! — Die bewegten und verkürzten Pferde im Mittelgrunde sind mit wesentlich genauerer Kenntnis gezeichnet als bei Uccello und weisen schon auf Lionardo hin. Selbst das Architekturstück ist charakteristisch: statt der großen ruhigen Formen Masaccios eine scharfe Detaillierung, noch schärfer durch den ruinösen Zustand; so haben auch die jüngeren Künstler dieser Richtung die Architektur gemalt. Die Landschaft ist in der Art Baldovinettis gegeben: ein weiter Blick von oben über das reiche, bergumrahmte Flußtal. — Auch die Versuche Baldovinettis, der Farbe mehr Tiefe und Brillanz zu geben, setzt Antonio fort. Ein vielseitiges technisches Interesse muß ja schon aus der verschiedenartigen Betätigung als Goldschmied, Bronzegießer und Maler geschlossen werden; er lieferte die Zeichnungen zu einer Serie von Stickereien im Dommuseum; von seiner Hand ist auch der be-

deutendste Kupferstich der Florentiner Schule, ein Kampf nackter Männer, wieder bezeichnend durch starke Bewegung und reiche Modellierung.

David (Berlin). Griechische Siegerstatuen zeigen die Kraft in ausgeglichener Ruhe. Pollaiuolo aber will auch in der Ruhe wenigstens potentielle Kraft geben: wie sein David dasteht, die Arme hält, alles gibt den Eindruck elastischer Spannung. Die ruhige Linie ist vermieden, gesucht ist die bewegte, scharfe. Wie viel Schwung, Kraft und Ausdruck ist etwa in dem Umriß des Kopfes rechts. Wie freut es den Maler — den Bronzegießer! —, Goliaths abgeschlagenen Kopf aufs reichste und schärfste zu modellieren, etwa die Falten am Halse mit schmalen Reflexen abzugrenzen! Die geziert-spreizige Art, mit der die Hände Gürtel und Schleuder fassen, verrät den Geschmack des Goldschmiedes. *Tafel 58*

PIERO POLLAIUOLO (geboren 1443, gestorben vor 1496), Antonios Bruder, erst 14 Jahre nach ihm geboren, hatte nicht dessen Vielseitigkeit, sondern war hauptsächlich Maler; ferner war seine Begabung wesentlich geringer, er stand daher unter dem Einflusse seines großen Bruders, und wurde von ihm durch Entwürfe unterstützt.

Verkündigung (Berlin). Die beiden Figuren zeigen wieder die plastischen Interessen in der Bewegung und Modellierung; die Falten der Gewänder von übertriebener Schärfe. In der Malerei erkennt man die Verwendung des neuen Bindemittels. Der größte Reiz dieses Bildes sind die Beigaben, der prachtvolle Raum in reichsten Formen, der Ausblick durch die Fenster auf die Arno-Landschaft, in der man links Florenz erkennt, mit der Kuppel Brunelleschis. *Tafel 59*

Bildnis des Galeazzo Maria Sforza (Uffizien). Hier ist auch in der Abbildung die Zähigkeit der Farbe zu erkennen, im Unterschied von der zarten Vertreibung etwa bei Fra Filippo. Niederländischer Einfluß zeigt sich hier sogar in der Anordnung, mit der sprechend erhobenen Hand. *Tafel 60*

ANDREA DEL VERROCCHIO (1435—1488), gleich Antonio Pollaiuolo zuerst Goldschmied, dann Bronzeplastiker, war außerdem selbst als Maler tätig, und eine Anzahl zum Teil hervorragender Maler wurde in seinem Atelier beschäftigt und geschult; sie ahmten jedoch Verrocchios Weise nicht äußerlich nach, sondern jeder verwertete die Anregungen des Meisters — scharfe Modellierung, reiche Bewegung und technisches

Interesse — in seiner Art; am fruchtbarsten waren sie für Lionardo, der in allem unendlich weit über seinen Lehrer hinausgekommen ist.

Tafel 61 Madonna (Berlin). Die plastische Anschauung des Bronzekünstlers zeigt sich zunächst in der Anordnung der Figuren: ihre Bewegungen gehen in zwei Diagonalen zur Bildfläche, während sie etwa in Fra Filippos Madonnenbild (Tafel 44) in einer Ebene bleiben. Dann ist hier alle Form viel kräftiger modelliert, die Gewänder und besonders auch die Körper; man vergleiche Kopf und Hals der Madonna hier und dort: die konstituierenden Formen, Stirn, Brauen, Nase, Kinn, sind zwar ähnlich, aber in den Einzelheiten zeigt sich bei dem Maler-Plastiker das viel stärkere Interesse an der reichen und scharfmodellierten Zeichnung; Nasenspitze, Mund, Halsansatz sind besonders charakteristisch. Während Fra Filippo schwache Schatten in großen ruhigen Flächen gibt und sie sanft ins Helle übergehen läßt, führt Verrocchio das Licht so, daß möglichst komplizierte Schattenfiguren entstehen, die sich energisch gegen die Helligkeiten absetzen: die Partien um die Nasenspitze und vorn am Halse werden das am deutlichsten zeigen. Dasselbe ergibt ein Vergleich der Kinderköpfe, der Hände. — In der Malerei erkennt man wieder die Anwendung eines Bindemittels wie bei Baldovinetti und den Pollaiuoli, die Farben sind teilweise von großer Tiefe und Brillanz, neben der Fra Filippos Palette ganz blaß und matt erscheint; die freiere Malkunst Verrocchios zeigt sich auch darin, daß der Hintergrund licht ist, insbesondere ist der Kopf Marias mit einer neuen Freiheit hell vor den hellen Hintergrund gestellt.

Tafel 62 Die Taufe Christi (Accademia, Florenz), das einzige beglaubigte Gemälde Verrocchios, von LIONARDO (1452—1519) vollendet, zeigt deutlich den Unterschied zwischen Meister und Schüler. Von Lionardo ist wahrscheinlich die Figur Christi übergangen, und sicher ganz von ihm ist die landschaftliche Ferne und der Engel links. Die Ferne erscheint weich und duftig, dagegen zeigen die Felspartien rechts und der Baum links die harte, scharfe Form Verrocchios. Lionardos Engel hat in der Haltung etwas merkwürdig Leichtes, Graziöses; die beiden großen Figuren des älteren Meisters wirken steif und gestellt: es ist die gespreizte Bewegung, die wir bei Antonio Pollaiuolo gesehen hatten; auch Verrocchio sucht die ausdrucksvolle, starkbewegte Linie; man folge genau den Umrissen, etwa am linken Bein des

Johannes, an seinem erhobenen Arm (die scharfe Einbuchtung im Gelenk!), oder am linken Oberarm Christi. Wie reich ist die Modellierung in Kopf und Halsansatz Christi, und wie scharf gar bei dem Asketen Johannes, in Kopf, Brust und Unterarm! Der Ausdruck der Figuren kommt freilich über einen schlichten Ernst nicht hinaus, und das Interesse des Malers liegt — wie bei Pollaiuolo — in Bewegung und Modellierung der einzelnen Gestalten, eine Rechnung mit großen Flächen und Linien war seine Sache nicht; Lionardos Figürchen dagegen zeigt in der Haltung wie im Ausdruck das Gefühl dafür, daß die Teile des Bildes ein Ganzes sein sollen, ein Gefühl, das den Maler-Goldschmieden fehlte.

Zwei Engel, Ausschnitt aus dem vorigen Bilde. Die Schlichtheit des Lehrers und die feine Grazie des Schülers stehen hier dicht nebeneinander. Der ganz verschiedene Sinn in den Kopfstellungen wirkt allerdings erst, wenn man sie mit der Gesamthaltung der Körper zusammensieht. Dagegen sieht man auch hier am Ausschnitt deutlich den Unterschied im Ausdruck der Augen und des Mundes; Lionardos Engel ist verklärt durch die Ahnung eines himmlischen Lächelns — Verrocchios Engel dagegen schaut drein wie ein braver Schulknabe; damit ist angedeutet, was dieser Kunst der Maler-Plastiker noch außer dem architektonischen Empfinden fehlte: die feine Geistigkeit. Dasselbe beobachteten wir an Baldovinettis Verkündigung (Tafel 55), im Vergleich zu früheren Meistern. Das viel zartere Formgefühl des Schülers studiere man an irgendeiner Partie, etwa den feinen Schwellungen und Lichtspielen um die Augenbrauen herum. Gerade in der Behandlung von Licht und Schatten bringt Lionardo etwas ganz Neues: Verrocchios Ehrgeiz erschöpft sich noch darin, die Form durch klar und kräftig gegebene Schatten zu runden, Lionardo ist nicht nur subtiler, sondern er entdeckt den eigenen künstlerischen Reiz des schimmernden, tanzenden, schwebenden Lichtes: in den Augen, auf den Locken, den Gewändern und Edelsteinen — Verrocchios Modellierung ist trockene Prosa neben dieser Poesie Lionardos. Wie er, der Maler-Musiker, zuerst ein leise schwebendes Lächeln malen konnte, so ist er, der Maler-Gelehrte, der große Kenner des Helldunkels geworden, der Grammatiker des *chiaro-scuro*; er, der Maler-Poet hat in dem Dämmer der Felsgrotte, in dem Spiegel der Wasserfläche Reize entdeckt, die vor ihm kein Mensch auf Erden gesehen hatte.

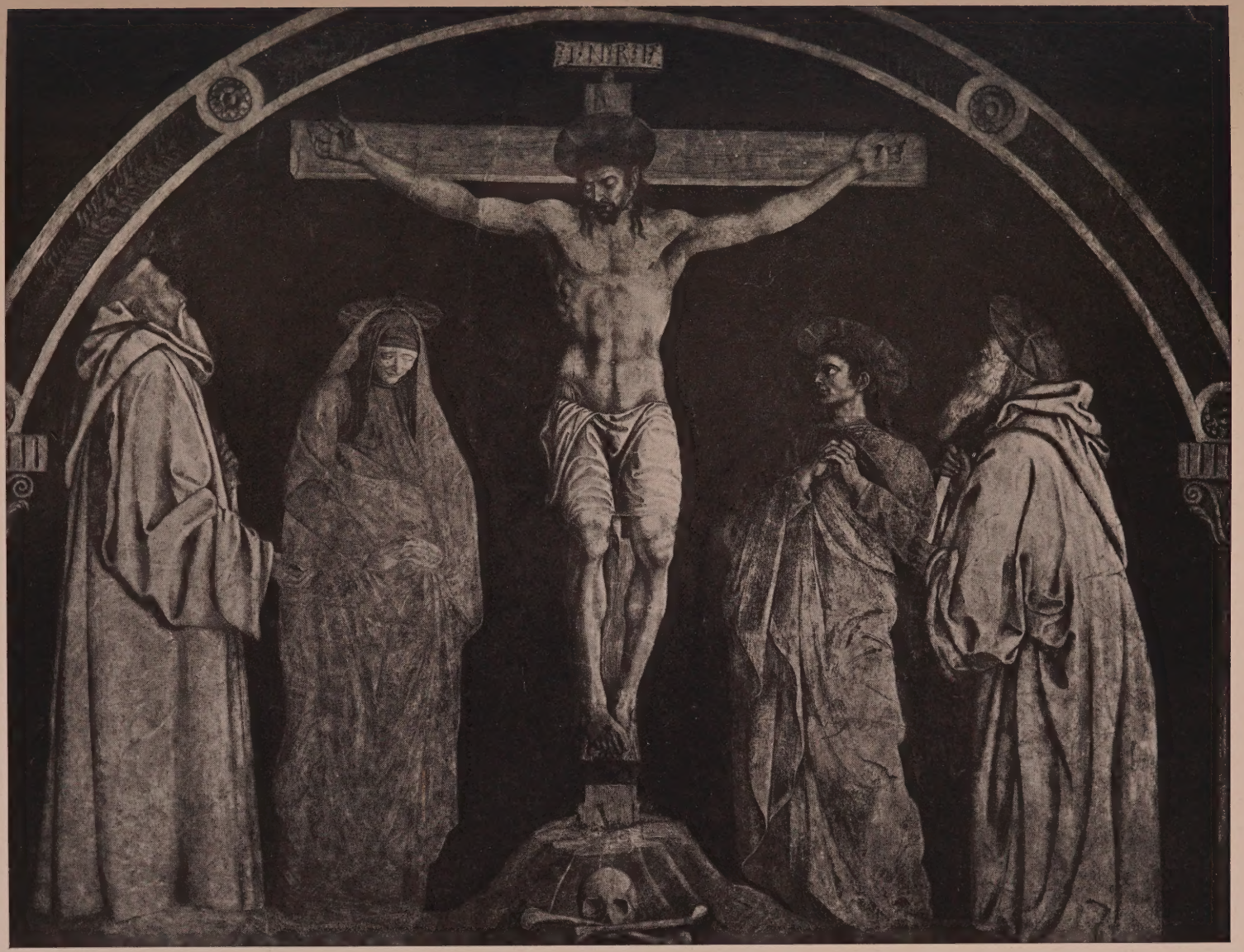
Tafel 63

Für die weitere Entwickelung der Malerei aber war er besonders maßgebend durch jene Kunst der Komposition: er brachte das angeborene Gefühl der italienischen Rasse für Rhythmus wieder zu Ehren, in einer Feinheit und Schönheit wie nie zuvor, und zugleich ist bei ihm die von den Maler-Plastikern erstrebte Bewegtheit am reichsten entwickelt. Durch diese Verbindung der architektonischen und plastischen Tendenz ist er der Begründer der klassischen Kunst geworden. Deshalb muß er in einer kurzen Übersicht der Kunstgeschichte mit den Meistern der Hochrenaissance zusammen besprochen werden, mit Michelangelo und Raffael, wir begnügen uns hier also mit dem kurzen Hinweis auf diesen genialsten Menschen, den das an Genies so reiche Italien hervorgebracht hat.

Der Eindruck Lionardos auf die Florentiner Künstler im letzten Drittel des Jahrhunderts war deshalb nicht durchgreifend, weil er schon 1481 nach Mailand ging; er ließ damals ein figurenreiches Altarbild unvollendet zurück, die Anbetung der Könige; die Komposition dieses Bildes hat auf die drei bedeutendsten Maler des späteren Quattrocento ersichtlich gewirkt: auf Botticelli, Filippino und Ghirlandaio; doch haben sie die neue Art der Rhythmisierung nur unvollkommen verstanden. Und die reiche Bewegung in Lionardos Bild — weit über Verrocchio hinausgehend im Ausdruck wie in der Beherrschung des Körpers — wurde von Ghirlandaio überhaupt nicht gesehen, Botticelli und Filippino sahen sie wohl, konnten es aber Lionardo nicht gleichtun und gerieten in eine nervöse Unruhe. Erst die klassische Kunst nimmt Lionardos Energie der Bewegung und die Geschlossenheit seiner Gruppenbildung auf.

LORENZO DI CREDI (1459—1537), Verrocchios Lieblingsschüler, doch von bescheidener Begabung, erfreut uns in seinen ersten Werken noch durch Frische der Erfindung und Durchführung; später, als die Kunst ganz andere Bahnen eingeschlagen hatte, beschränkte er sich mehr und mehr auf die schematische Wiederholung bestimmter Formeln.

Tafel 64 Maria, das Christkind verehrend (London), ist ein Beispiel für Credis Kunst in ihrer Erstarrung: die gleichen Figuren, in derselben Bewegung und Formgebung, hat er immer wiederholt; die Modellierung ist hart und trocken — der frische Reiz, den sie einst bei den Maler-Plastikern gehabt hatte, ist in seiner schematischen Malerei verloren gegangen.



Castagno
Der Gekreuzigte, von Heiligen verehrt

Fresko
Uffizien

Castagno
Heilige, die Dreieinigkeit verehrend

Fresko
SS. Annunziata, Florenz

Uccello
Sintflut

Fresko
Chiostro Verde, Florenz

Uccello
Gefecht

Holz. 1.80 : 3.13
London

Domenico Veneziano
Madonna mit Heiligen

Holz. 2.03 : 2.03
Uffizien

Domenico Veneziano (?)
Bildnis

Holz. 0.46 : 0.34
Museum Poldi-Pezzoli, Mailand

Baldovinetti
Verkündigung

Holz. 1.67 : 1.35
Uffizien

Baldovinetti
Madonna

Auf Holz
Paris

Antonio Pollaiuolo
Marter Sebastians

Holz. 2.85 : 1.99
London

Antonio Pollaiuolo
David

Holz. 0.46 : 0.34
Berlin

Piero Pollaiuolo
Verkündigung

Holz. 1.50 : 1.74
Berlin

Piero Pollaiuolo
Galeazzo Sforza

Holz. 0.66 : 0.43
Uffizien

Verrocchio
Madonna

Holz. 0.72 : 0.53
Berlin

Verrocchio (und Lionardo)
Taufe

Holz. 1.77 : 1.51
Accademia, Florenz

Verrocchio und Lionardo
Zwei Engel

Ausschnitt aus der
»Taufe«, Tafel 62

Credi
Maria das Christkind anbetend

Holz. 0.85 : 0.59
London

V. BOTTICELLI.

PERSÖNLICHE SYNTHESE VERSCHIEDENER TENDENZEN: ZARTE EMPFINDSAMKEIT UND REICHE BEWEGUNG.

DIE Kunst des Sandro Botticelli (1447—1510) ist eine eigentümliche Synthese der verschiedenen Tendenzen des florentinischen Quattrocento. Zuerst lernte er in der Werkstatt eines Goldschmiedes, und daher mag es kommen, daß jener merkwürdig kunstgewerbliche Zug bei ihm besonders stark ist: die Freude an der subtilen und köstlich reichen Erscheinung, an weichlinigen Schleiern und wunderfeinen Goldzierraten. Als Schüler des Fra Filippo hat er sich dann in dessen zarte Empfindung, das Erbe der Gotik, eingelebt und sie immer faszinierender verfeinert. Endlich nahm er in Verrocchios Atelier die Bestrebungen der Malerplastiker in sich auf: scharfmodellierte Form und reiche Gelenkigkeit. Aber die verschiedenen Tendenzen wurden von ihm keineswegs passiv übernommen, sondern in einem besondern und starken Temperament durchempfunden und originell weiter gebildet. Eine feine Geistigkeit unterscheidet ihn wesentlich von jenen »Problematikern«. Er hatte nicht bloß das Talent seines Berufes, sondern außerdem ein zartes und reiches Seelenleben, hatte mehr zu sagen als ein bloßer Handwerker, so daß ihn auch die Beschäftigung mit dem Fach allein nicht ausfüllte; schließlich wurden solche Nebeninteressen sogar mächtiger als seine künstlerische Schaffenskraft.

Allegorie der Tapferkeit (Uffizien), charakterisiert durch einen *Tafel 65*
fein ornamentierten Streitkolben, den sie höchst zierlich hält. Es ist ein Jugendwerk Botticellis. Die gespreizte Bewegung des Körpers, die hart und scharf modellierte Gewandung, die eigentümliche Proportionierung (Kopf und Brust sind allzu klein, der Leib sehr lang), die feinen Details (Haarschmuck, Zierrat an Arm und Brust, spielzeugartige Balustrade unten), alles ist womöglich noch schärfer und subtiler herausgearbeitet als bei den Maler-Plastikern. Die Modellierung des Gesichts ist so, als sei es die Lieblingsbeschäftigung des Malers, Köpfe aus feinem Goldblech zu

hämmern (man verfolge die Wellungen der Form links, von der Schläfe zum Kinn hinunter).

Tafel 66 Die Anbetung der Könige (Uffizien). Aller Reiz einer stolzen Epoche menschlicher Kultur und alle Vorzüge der Kunst des Quattrocento leuchten aus diesem Meisterwerk des jungen Malers. Die Könige tragen die Züge von Mitgliedern der Familie Medici; der rechts Stehende mit gesenktem Blick ist Giuliano, der 1478 ermordet wurde; bald nachher wird unser Bild gemalt sein. Außer diesen hochmögenden Herren erscheint als Gefolge eine Fülle von herrlichen Porträtgestalten; wenn wir sie auch nicht alle identifizieren können — in der Randfigur rechts dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit den Maler selbst erkennen —, so geben sie doch einen hinreißenden Eindruck von dem geistreichen und stolzen Geschlecht dieser Florentiner. Gleich der erste links: wie er dasteht, das Schwert hält, sich zurücklehnt, seine Gedanken und Regungen in reserviertem Ausdruck verschließend—welche Epoche und welche Kunst hat mehr blühendes Leben, gelenke Kraft, männlichen Stolz und rassige Form gegeben? Wie hinreißend schön ist dieser Kopf unter den dunklen Locken, mit den schmalen Wangen, dem eleganten Unterkiefer, der feinen Nase, den stolzgeschürzten Lippen, den melancholisch schweren Augendeckeln! Und jene Reserviertheit wirkt noch stärker durch den Kontrast zu der impulsiven Jugendlichkeit des Nachbars, der sich im Eifer vordrängt, den Freund mit beiden Armen umfassend. So gehe man die Reihe durch, von einer dieser prachtvollen Individualitäten zur andern. Und wie ist alles Können der damaligen Malerei verwendet! In der Anordnung: wie die Verehrenden um die hoch herausgehobene heilige Familie sich gruppieren, zwanglos scheinbar; wie der Eindruck des Herankommens gegeben ist, nicht nur körperlich, auch in der wachsenden Aufmerksamkeit; wie geschickt dabei die Porträtköpfe gezeigt werden; wie die bewegte Komposition durch die ruhigen Randfiguren zusammengehalten ist. Und wie fein ist die Durchführung, wie ist der Kopf des alten Königs modelliert, wie ist jede Falte studiert, jedes Detail klar und reizend gegeben! Überall zeigt sich der Maler auf der Höhe des Geschmackes und des Könnens seiner Zeit. Der gebeugt Anbetende rechts hinter Giuliano ist in einer Verkürzung gegeben, mit schräg emporgerichtetem Blick, wie sie später, im XVI. Jahrhundert, der

Stolz der Maler war und bis zur Ermüdung wiederholt wurde. Auch der malerische Vortrag steht auf der Höhe der Zeit; der Meister weiß von den technischen Versuchen seiner voranstrebenden Zunftgenossen; dabei ist die Farbe mit einer Zartheit und zauberhaften Leichtigkeit aufgetragen, entzückt uns durch eine Klarheit und Transparenz, die Details sind von einer Subtilität und dabei göttlichen Leichtigkeit, wie es bei keinem Florentiner vollkommener und deliziöser zu finden ist. Aller Ruhm des damaligen Florenz sammelt sich in diesem unendlich kostbaren Bilde, aber auch alles Talent und aller Ehrgeiz des jungen Künstlers; viele Züge weisen auf Lionardo. In späteren Jahren hat Botticelli seine Gaben und Energien nicht mehr so zusammenfassen können oder wollen: eine bestimmte Richtung seines Wesens drängte mehr und mehr den blühenden Reichtum dieses Meisterwerkes seiner Jugend zurück und wird von ihm immer zarter, aber auch immer einseitiger ausgebildet.

La Primavera — der Frühling (Accademia, Florenz). Das Reich der Venus: in der Mitte die Königin der Liebe; Körperbau, Kopftypus und Bewegung erinnern noch etwas an jene Allegorie der Tapferkeit, aber es ist doch alle Form weicher und zarter geworden; links die drei Grazien und Merkur; rechts Primavera, den Bausch ihres blumigen Gewandes voller Blüten, die sie ausstreuen wird; endlich Flora, von Zephyr verfolgt; unter seinem Hauch sprießt ein Zweig aus ihrem Munde: Liebe, Schönheit, Blumen, Lenzeshauch — in den mythologischen Konventionen der Antike dargestellt. Es ist sehr interessant, den inhaltlichen Quellen dieses poetischen Bildes in der damaligen Litteratur nachzuspüren. Der Reiz der künstlerischen Gestaltung wird noch besonders fesselnd dadurch, daß sie ganz spezifisch ist. Die Natur ist der florentinische Garten; bunte Blumen und goldene Früchte auf dunklem Grün, zwischen den grauen Stämmen schmale helle Durchblicke, die um die dunkle Folie hinter Venus eine prachtvolle filigranierte Glorie bilden; und die Schönheit des Weibes in Form und Bewegung ist nicht eine allgemein gültige wie bei der Venus von Milo, sondern eine ganz spezifische, wie sie eben nur im Florenz von 1480 geschaut wurde, nirgend sonst in Europa und niemals vorher und nachher. Es ist die feinste Verfeinerung jener subtilen Formvorstellung, die den Maler-Goldschmieden eigen war: die reiche, *Tafel 67*

scharfe, feine Form. Man sehe etwa den linken Ellbogen der mittleren Grazie; oder ihren Halsansatz, ihre Knöchel. Dieser Reichtum der Linie drängt sich nicht vor wie im Barock, bei Rubens zum Beispiel, wo auch ein grobes Auge ihn sehen muß, sondern er ist diskret, die Linien wie gespannt, so daß die zarten Kurven darin nur von einem verwöhnten Auge genossen werden. Über diesen merkwürdigen Körpern die durchsichtigen Schleier: hier und in den Lockenwellen ergeht sich die Lust an der reichen, kapriziösen, melodiösen Linie in allem Zauber; es ist die zarteste, duftigste Blüte einer künstlerischen Tendenz: seit vielen Generationen — seit dem Beginn des Trecento — war das Auge in bestimmter Richtung für immer feinere, leisere Reize erzogen worden. Und nun die Bewegung. Wer von der runden Schlichtheit Raffaels oder der Antike kommt und in der abgeklärten Norm das Schöne sieht, den wird diese florentinische Grazie nicht begeistern. Es ist durchaus keine Norm, keine mittlere Linie, vielmehr eine ganz einseitige Herausarbeitung eines bestimmten Bewegungsprinzips, die künstlerische Verklärung der schlanken Straffheit und der Gelenkigkeit: alles ist angespannt und alle Gelenke spielen; man sehe das durchgedrückte Bein der Grazie links, wie der allzukleine Fuß scharf nach unten gespannt ist, man fühle die Bewegung der Arme nach, die Verschränkungen der Finger — jener Geschmack der Maler-Plastiker hat hier seine letzte, merkwürdigste und zarteste Formulierung gefunden.

Tafel 68 Kopf einer Grazie, Ausschnitt aus dem vorigen Bilde. Vor den dunklen Stämmen der helle, blondgelockte Kopf, leicht auf dem eleganten Halse. Man sieht hier genauer den feinen Reichtum der Details, der Schleier, der Locken. Dann aber vor allem diesen wunderbar zarten Knochenbau: wie weich bewegt ist die Kontur der Stirn, wie apart die Zeichnung des Unterkiefers; wie zart und knapp sitzt das Fleisch auf den Knochen; wie scharf und fein ist der Mund geschnitten — in der Linie von der Nase durch die Oberlippe zum Mundwinkel hin liegt ein entzückendes Etwas von Schalkhaftigkeit: schöne Lebensfreude mögen diese Lippen aussprechen in wohlgeschliffenem Florentinisch. Botticelli liebt nicht das Urwüchsig-Gesunde derber Volkstypen wie Rubens, sondern die einseitig verfeinerte Form und die nervösere Geistigkeit alter Rasse. Der Knochenbau dieses Kopfes scheint im Laufe von Generationen

immer subtiler und eleganter geworden, die Weiblichkeit verfeinert, vergeistigt.

Die Jugend Mosis, Fresko (Sixtinische Kapelle, Rom), gemalt 1483. *Tafel 69*
Papst Sixtus IV. berief um 1480 eine Reihe bedeutender Maler aus Florenz und Umbrien zur Ausmalung seiner Palastkapelle: Perugino, Pinturicchio und Signorelli aus Umbrien, Rosselli, Ghirlandaio und Botticelli aus Florenz. So bilden diese Wandfresken der sixtinischen Kapelle das bedeutendste Denkmal der mittelitalienischen Malerei aus dem späteren Quattrocento, das dann freilich an künstlerischem Wert wie geschichtlicher Bedeutung weit übertroffen wird durch Michelangelos Fresken an der Decke, das großartigste Werk der Hochrenaissance. — Die Wandbilder stellen Szenen aus der Geschichte Mosis und Christi dar; Botticelli hat drei von ihnen gemalt, das hier abgebildete behandelt die Jugend Mosis in locker aneinander gereihten Episoden. In der Mitte die liebenswürdige Szene am Brunnen: Moses hilft den schönen Töchtern Jethros; dahinter sieht man, wie er die Midianiter zurückdrängt; rechts wie er den Ägypter erschlägt; links oben wie er sich die Schuhe auszieht und vor Gott im feurigen Busch kniet, darunter wie er die Juden aus Ägypten führt. Eine dekorative oder gar architektonische Einheit lag nicht in der Absicht Botticellis, so wenig wie bei den Maler-Plastikern — an Masaccio und Giotto darf man nicht denken: man soll sich an den vielen schönen Einzelheiten ergötzen, den durchgearbeiteten Köpfen, den lieblichen Töchtern Jethros. Auch in der »Primavera« stehen die Figuren nebeneinander, ohne rhythmische Zusammenfassung: Maler und Beschauer suchten damals das Schöne in den Einzelheiten.

Der heilige Augustin, Fresko (Ognissanti, Florenz). Außer den *Tafel 70*
drei großen Wandbildern in Rom hat Botticelli nicht viel al fresco gemalt. In Florenz ist er als Freskenmaler durch diese großartige Heiligenfigur vertreten. Das von den Maler-Plastikern überkommene Formgefühl ist hier in aller Kraft wirksam gewesen; reich und energisch ist Kopf und Hand modelliert. Dazu nun der starke Ausdruck: das ist nicht eine beliebige Modellfigur in gleichgiltiger Pose, sondern es geht eine starke Empfindung durch die ganze Gestalt, Ernst und Devotion liegt in Kopfhaltung, Blick und Hand; vergleicht man andere Werke der Zeit, zum Beispiel

einen heiligen Hieronymus, den Ghirlandaio 1480 für dieselbe Kirche gemalt hatte, so erscheint Botticellis Figur von religiöser Leidenschaft ergriffen gegenüber der biederen Ruhe des Gegenstücks. Botticelli ist eben nicht bloß ein nüchterner Handwerker, sondern eine fein und lebhaft empfindende Seele, und wir ahnen vor diesem Bilde — andere werden es uns deutlicher zeigen —, wie sehr religiöse Schwärmerei ihn gefangen nehmen konnte.

Tafel 71 Madonna mit den beiden Johannes (Berlin), ein Altargemälde von feinster Durchführung, 1485 entstanden, schließt sich in Formgebung und Empfindung dem Augustin-Fresko an. Man gehe einmal der Form und der Linie in dem Kopf des greisen Evangelisten nach, der Hand auf dem Buche, oder Marias Hand am Busen: wie spielen da alle Gelenke, wie reich ist das Leben von Fläche und Linie, der Wechsel heller und dunkler Partien. Und wie köstlich umgibt feinstes Detail diese Figuren: der zierlich ornamentierte Thron, die Lilienvasen, die Rosenschalen, der blumige Boden und die drei dunklen Laubnischen, poetische Umdichtungen der spitzbogigen Rahmen, die man an gotischen Altären um die Heiligenfiguren zu sehen gewohnt war. Aber die Form ist nicht nur ein Spiel; die ernste Lebenserfahrung des Alten, die strenge Askese des Täufers wirken mit überzeugender Stärke: auch hier ist es nicht ein bloß äußerliches Wiedergeben gleichgiltiger Figuren, sondern der innere Anteil des stark empfindenden Künstlers lebt in ihnen. Wie in der »Primavera« das Feinste und Letzte von dem Schönheitsgedanken des Quattrocento gesagt wird, so ist unser Altar eine der höchsten Leistungen kirchlicher Kunst dieser begnadeten Epoche: sorgsamste Durchführung, künstlerische Gewissenhaftigkeit, ernste Auffassung vereinen sich zu einer beglückend reichen und tiefen Schöpfung.

Tafel 72 Das Magnificat (Uffizien): Maria, von Engeln umgeben, schreibt an ihrem berühmten Hymnus »Magnificat anima mea Dominum . . .« Die Figuren sind mit Geschick in das »Tondo« hineingebracht, das wir ja schon einmal, nach dem Vorgang der Plastiker, bei Fra Filippo fanden; aus Botticellis Werkstatt sind dann viele solcher Tondi hervorgegangen, offenbar durch ihn wurde diese Bildform sehr beliebt; noch Raffael und Michelangelo wenden sie an. Die Madonnenbilder Botticellis sind zum großen Teil Werkstattarbeiten, von geringerer Feinheit und oft abweichendem Ge-

schmack: er nahm Gehilfen an, um der Nachfrage entsprechen zu können. Aber auch seine zweifellos eigenhändigen Arbeiten, wie unser »Magnificat«, zeigen in der Ausführung ein Matterwerden des malerischen Interesses; zwar ist hier noch viel Reichtum in Form und Zierrat zu genießen, aber die Behandlung ist doch breiter, allgemeiner; man vergleiche etwa die Hände mit denen auf dem eben besprochenen Berliner Altar. Dies Ermatten in der Sorgfalt der Modellierung wird nun immer auffallender, zugleich werden die Farben stumpfer, verlieren das Blühende der ersten Werke und sind nicht mehr so fein zusammengestimmt. Das ist nun keineswegs bloß auf schnelles Arbeiten oder Beteiligung von Gehilfen zurückzuführen; vielmehr sind innere Ursachen bestimmend, eine Wandlung in Botticellis Seelenleben und in seiner Stellung zur Außenwelt: der frische, lebensbejahende Sinn, die naive Freude an den farbig glänzenden Dingen dieser Welt, an bunten Blumen und blondgelockten Mädchen verblaßt, der liebenswürdige Maler fängt an zu grübeln, und so werden auch seine Geschöpfe grüblerisch, fast weltschmerzlich. Die Haltung unserer Madonna ist müde, ihr Ausdruck traurig; der melancholische Blick des einen Engels wirkt erstaunlich, bei so kindlichen Formen; und bei einem Engel! Kinder aus vornehmen und etwas aufgebrauchten Familien haben wohl zuweilen solchen Ausdruck — was wir vorhin an dem Kopf der Grazie in dem anatomischen Bau sahen, das finden wir hier im Psychischen: der Künstler will nicht die mittlere Linie, das Gesund-Normale, sondern das Verfeinerte. Darin geht er nun immer weiter. Es ist ja fast unmöglich, auf der Linie von der Norm zur Krankheit einen bestimmten Grenzpunkt anzugeben, besonders im Psychischen. Schon bei unserem Bilde kann man fragen, ob es noch normal ist, wenn eine junge begnadete Mutter ihren Jubelhymnus mit so melancholischem Ausdruck schreibt; immerhin mag man das theologisch erklären, aus der Ahnung kommender Schmerzen. In seinen späteren Bildern aber wird das Müde und Traurige immer stärker, und wo Bewegung zu geben ist, da bekommt sie entweder etwas Verträumtes oder etwas Fieberhaftes. Die folgenden Bilder werden das zeigen.

Die Verkündigung (Uffizien). Nicht die köstlich naive Szene wie *Tafel 73*
sonst, Maria nicht das liebenswürdige Mädchen, wie es die damaligen Künstler malten, sondern eine ernste Asketin; es ist als erlebte sie den Vor-

gang ganz innerlich, ihre Hände bewegen sich nicht wie sonst in Überraschung und Devotion und vor allem nicht momentan, die Geste ist vielmehr wie unbewußt, traumhaft; wie Scheu, Abwehr und doch Hintasten zu einer innerlich geschauten Erscheinung; Blick und Geste des Engels sind entsprechend: als fühlte er, daß er nicht laut sprechen dürfe, daß er nur mit schonender Vorsicht in die Kreise dieser empfindlichen Seele dringen dürfe. Die Umgebung ist auffallend schlicht behandelt, auch die Farben sind kühl und freudlos, die ganze Bildwirkung ist auf den Eindruck des merkwürdigen psychischen Doppelvorgangs gestellt. Die Verehrer des farbig heiteren Quattrocento wenden sich von einem solchen Bilde ab, finden es trist — und doch muß man sagen, daß es dem ernsten Inhalt der Szene eher gerecht wird als die meisten andern. Mit einem Schlagwort könnte man sagen, daß Botticelli als erster unter den europäischen Malern die Nerven entdeckt hat, »Nerven« in der üblichen Bedeutung unseres neurasthenischen Zeitalters. Und damit wird eine wichtige Ursache der modernen Schwärmerei für Botticelli deutlich; bei ihm meint der Moderne die Müdigkeit und selbst Überreiztheit der Nerven zu finden, die ihn selbst quält; diesen Verehrern Botticellis sagt sonst die Kunst der Renaissance nicht viel. Je mehr nun moderne Neurastheniker in Botticelli ihren Propheten erkennen, um so mehr verleiden sie ihn den Kennern und Freunden des Quattrocento, die gerade alles Gesunde, Lebenbejahende, Urkräftige in ihm lieben. Dazu kommt die recht einseitige Nachahmung Botticellis durch die englischen »Praeraffaeliten« des XIX. Jahrhunderts: bei ihnen kann man oft ganz bestimmt von psychopathischen Zügen sprechen, und solche für gesunde Menschen unerfreuliche Momente werden nun unbewußt in die Werke Botticellis hineingesehen. Man braucht aber nur Bilder des modernen Rossetti und des alten Botticelli nebeneinander zu betrachten, dann erscheint der Florentiner sofort durchaus gesund und kräftig; und die Verfeinerung der psychischen Werte überschreitet nicht die Grenze, die durch den Gegenstand gegeben wird.

Tafel 74 Weibliches Brustbild (Frankfurt), offenbar ein idealisiertes Porträt, das schönste aus einer Gruppe ähnlicher Werke. Wahrscheinlich stand die Dargestellte der Familie Medici oder einem ihrer Mitglieder nahe, da sie einen Cameo trägt, der den Medici gehörte. Auch in den profanen Ge-

mälden macht sich nun die veränderte Stimmung Botticellis geltend; man vergleiche dies Bildnis mit dem Kopf der Grazie (Tafel 68): reiche Locken, wie dort, noch sorgfältiger geordnet, noch kostbarer geschmückt; und wieder die sublime Feinheit der Linie (zum Beispiel am Kinn) und der zarte Knochenbau mit dem knappen Fleisch darüber. Aber es ist schon ein späteres Werk: etwas von Melancholie und Enttäuschung scheint aus Auge und Mund zu sprechen — ein Zug, der sich in andern Bildern noch deutlicher ausspricht.

Die Geburt der Venus (Uffizien). Venus, auf der Muschel stehend, *Tafel 75*
wird von zart blasenden Winden an das Ufer getrieben, wo ein blumiges Gewand ihre nackte Schönheit verhüllen soll. Der Vergleich mit der »Primavera« liegt besonders nahe; man sieht sofort, wie die Formen hier allgemeiner behandelt sind. Die Linien der Gewänder sind vielfach hart und konventionell. Die Flächen wirken zum Teil leer, die Farben haben etwas Stumpfes. Gewiß ist noch viel entzückendes Lineament in den Figuren; man gehe einmal ganz genau den Linien in dem rechten Arm der Venus nach. Am meisten fällt in dem Vergleich der beiden Venus-Bilder der Ausdruck im Kopf der Liebesgöttin auf: über die offene Heiterkeit dort sind hier die Schatten traurigen Sinnens gefallen.

Die Verleumdung (Uffizien). Aus der antiken Literatur erfuhr man, *Tafel 76*
daß Apelles eine Allegorie gemalt habe: wie ein Unschuldiger vor den Richter geschleppt wird, der ihn unter falschen Einflüsterungen verurteilt. Gleich andern Künstlern der Renaissance hat Botticelli dies Thema behandelt. Die reichskulptierte Halle ist interessant für die Vorstellung, die man damals von der Antike hatte. Der späte Stil des Meisters zeigt sich in den sehr gestreckten Proportionen, etwa der nackten »Wahrheit«, und in den aufgeregten Bewegungen; die entzückende Grazie der Primavera ist der leidenschaftlichen Steigerung des Ausdrucks zum Opfer gefallen.

Dante im irdischen Paradies, Federzeichnung (Berlin). Vasari er- *Tafel 77*
zählt uns, daß Botticelli sich viel mit Dante beschäftigte, und es ist uns ein kostbares Denkmal davon erhalten: eine Handschrift größten Formates, bei der die einzelnen Gesänge je eine Seite einnehmen, ihnen gegenüber stehen dann die illustrierenden Zeichnungen von Botticelli. Diese sind mit dem

Stift angelegt, dann mit der Feder übergangen (einige von fremder Hand); schließlich sollten sie in Farben ausgeführt werden, doch ist es nur bei wenigen Blättern dazu gekommen. Der größte Teil des Prachtwerkes befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett. Bei den Schilderungen der verschiedenen Höllenabteilungen kommt Botticelli zumeist nicht über eine gleichsam kartographische Darstellung hinaus, viel reizvoller sind die Szenen aus dem Purgatorio und Paradiso, wo der Zeichner meist nur wenige Figuren zu geben hatte und seiner Freude an lebhafter Bewegung und flatternder Gewandung nachgehen konnte; so hier: Dante wandelt im irdischen Paradies, da erblickt er eine blumenpflückende Frau, sie redet zu ihm (Purgatorio XXVIII). — Wenn wir an Botticellis Bildern sehen, daß sich seine Seele mehr und mehr von der ausgeglichenen Freudigkeit seiner Jugend zurückzog, so mag die eingehende Beschäftigung mit Dante viel dazu beigetragen haben; da solche Beschäftigung nicht wie heute lediglich in literar-ästhetischem Sinne geschah, sondern mit ernstem Glauben an die grausigen, unabwendbaren und ewigen Schrecknisse der Hölle, so konnte wohl die ursprüngliche Freude des Malers am farbigen Reiz des Erdenlebens dadurch oft gelähmt werden.

Tafel 78 Die Beweinung Christi (Museum Poldi-Pezzoli, Mailand). Nun kam er aber auch noch in den Bann Savonarolas, des großen Bußpredigers. Ein Zeugnis davon ist unsere »Pietà«. Schon äußerlich: Christus ist bartlos gegeben, wie es Savonarola wünschte. Auch die Wahl des Gegenstandes ist charakteristisch; die Pietà wurde damals besonders häufig von Malern und Bildhauern dargestellt. Weiter zeigt sich ein hoher Ernst auch im Weglassen all der lustigen Zierraten, an die man in der damaligen Malerei gewöhnt war. Die Bewegungen sind heftig, leidenschaftlich, der Ausdruck des Schmerzes sehr stark. Der Künstler will nicht das Auge des Beschauers ergötzen, sondern seine Seele zu tiefer religiöser Empfindung mitreißen.

Tafel 79 Verehrung des Christkindes (London). Das letzte uns bekannte Werk des Meisters (datiert 1500). Es ist keine Darstellung üblicher Art, und man darf gewiß dem grüblerischen Meister die eigenartige Erfindung zutrauen. Der heiligen Familie nahen sich rechts die Hirten, links die Könige, von Engeln geführt. Auf dem Dach der Hütte singende Engel, und oben, unter der goldenen Himmelsglorie, ein Kreis schwebender Engel,

in Weiß, Rot und Grün gekleidet (Glaube, Liebe, Hoffnung), mit Ölzweigen und Kronen (Friede und ewiges Leben). Vorn eine Huldigung an Savonarola; er und seine Todesgefährten erscheinen da als Jünglinge, Kränze im Haar: ein Hinweis auf ihren Märtyrertod von 1498; Teufel verkriechen sich: ihr Kampf gegen das Böse; Engel umarmen sie: ihr Eingang zur Seligkeit. Die griechische Inschrift oben spielt auf Italiens traurige Lage an; auch in ihr zeigt sich die Teilnahme an Savonarolas Schicksal. — Von der ursprünglichen Freude des Meisters an den reichen tanzenden Linien ist nicht viel geblieben, manche Linie ist sogar hart und nüchtern. Aber seine hohe Geistigkeit entzückt uns noch einmal in diesem letzten Werke. Wie fein ist die Verehrung der Hirten und der Könige unterschieden, und das Verhalten der Engel, die sie begleiten; wie reizend und zart hilft dem erstaunten Hirten der Engel seine Scheu überwinden. Höchst bezeichnend für die asketisch-ernste Auffassung unter Savonarolas Eindruck sind die Umarmungen vorn: Umarmungen mit so starker Distanz der Körper kommen auch in strengsten kirchlichen Bildern sonst nicht vor.

Botticelli hat noch ziemlich lange gelebt, bis 1510. Aber er scheint sich als Maler kaum noch betätigt zu haben. Nicht nur die Beschäftigung mit Dante und der Eindruck Savonarolas haben auf seine Produktivität lähmend gewirkt. Es kam hinzu, daß die Florentiner Kunst selbst eine neue Bahn eingeschlagen hatte: statt des naiven spielerischen Reichtums strebte man nach Hoheit, Rhythmus und Größe, und in kurzer Zeit war eine ganz neue Formensprache erstanden, neben deren gewaltiger Wucht alles Frühere wie kindliche Spielerei wirkte. Botticelli mochte da wohl an seiner Kunst irre werden.

Der in seiner Jugend den köstlichsten Ausdruck für alle Lebensfrische jener begnadeten Epoche fand, endigt in Resignation.

GEHILFEN UND NACHAHMER BOTTICELLIS

begleiteten den Erfolg des Meisters. Es war schon die Rede davon, wie er sich bei seinen Madonnenbildern der Hilfe von Schülern bediente; daneben werden sich auch selbständige Maler den Geschmack des Publikums an seiner Weise zunutze gemacht haben.

Tafel 80 Nachfolger Botticellis, Esther vor Ahasverus (Chantilly). Die »Cassone«-Malerei — von der uns Pesellino ein früheres Beispiel gegeben hatte (Tafel 47) — und zugleich die Nachahmung Botticellis wird durch dies Bild in einer ganz besonders feinen Weise charakterisiert. In den Typen, Bewegungen, Falten wird man überall das Vorbild Botticellis mit hohem Geschmack verwertet finden. Dazu kommt nun hier die Wiedergabe höfischer Eleganz, wie man sie in den ernsteren Bildern großen Formates kaum findet. Die Frauen schreiten vor dem Herrscher vorüber; er neigt sich vor Esther. Wie reizvoll ist der verschiedene Ausdruck in Haltung und Gang der Frauen; rechts sind zwei auf uns aufmerksam geworden und schauen plaudernd aus dem Bild heraus; wie die eine sich hält und ihre Kleider schleppen läßt, das ist offenbar getreu nach dem eleganten Leben beobachtet und gibt uns einen ganz ungewöhnlich frischen Eindruck davon, wie sich damals eine vornehme Dame trug. Im Hintergrunde wird getafelt, man blickt in offene Hallen, zierliche Gärten. In reichem Wechsel stehen vorn helle und dunkle Flächen gegeneinander (Thronhalle, Pfeilerwände rechts und links), als Ganzes jedoch hat die Szene vorn nur die Halbhelle einer kühlschattigen Halle, dazwischen leuchtet dann aber der Marmor der Gartenbauten in vollem Sonnenglanze. Dies entzückende reiche Lichtspiel dient nicht bloß dazu, die Raumillusion zu verstärken, sondern es ist ein Reiz an sich, die ganze Erfindung des Bildes ist dadurch mit bestimmt. Wir erinnern uns der köstlichen Predella von Fra Filippo (Tafel 46), in der uns ebenfalls die originelle Erfindung von Raum und Lichtspiel entzückte. Und wir beobachten wieder, daß es in Florenz künstlerische Anlagen gab, Möglichkeiten, die nicht entfaltet wurden, weil sie nicht auf der Hauptlinie der Entwicklung lagen. Man betont meist zu sehr den lokalen Charakter der Kunstbegabung, und vergißt, daß es sich in Vielem nicht um angeborene Anlagen, sondern um historische Fügungen handelt. Dieser Florentiner Cassone zeigt durchaus den Geschmack und das Talent, das wir in den venezianischen Prachtbildern des Veronese und des frühen Tintoretto bewundern — aber Geschmack und Talent dieser Art kamen damals in Florenz nicht laut genug zu Worte, und später überhaupt nicht mehr: vor den rhythmischen und plastischen Problemen der »klassischen Kunst« versanken die übrigen Interessen der Malerei.

Botticelli
Die Tapferkeit

Holz. 1,63 : 0,85
Uffizien

Botticelli
Die Tapferkeit

Holz. 1.63 : 0.85
Uffizien

Botticelli
Anbetung der Könige

Holz. 1.11 : 1.34
Uffizien

Botticelli
»La Primavera«

Holz. 2.03 : 3.14
Accademia, Florenz

Botticelli
Kopf einer Grazie

Ausschnitt aus der
»Primavera«, Tafel 67

Botticelli
Mosis Jugend

Fresko
Sixtinische Kapelle, Rom

Botticelli
Augustinus

Fresko
Ognissanti, Florenz

Botticelli
Madonna mit Heiligen

Holz. 1.85 : 1.80
Berlin

Botticelli
»Das Magnificat«

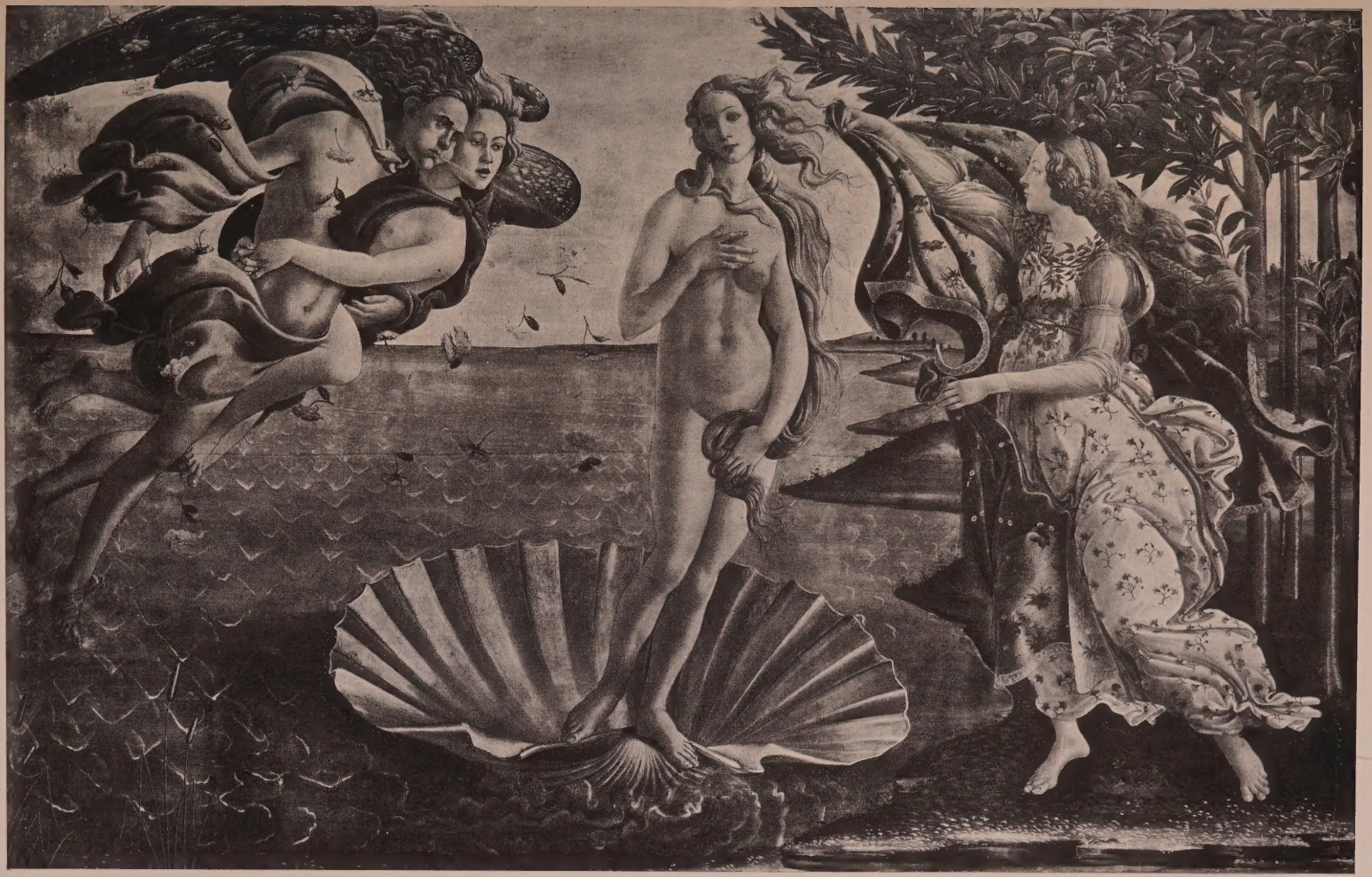
Holz. Durchmesser 1.11
Uffizien

Botticelli
Verkündigung

Holz. 1.46 : 1.53
Uffizien

Botticelli
Idealbildnis

Holz. 0.82 : 0.54
Frankfurt



Botticelli
Geburt der Venus

Leinwand. 1.73 : 2.72
Uffizien

Botticelli
Die Verleumdung

Holz. 0.61 : 0.90
Uffizien

Botticelli
Dante im irdischen Paradies

Federzeichnung. 0.32 : 0.48
Berlin

Botticelli
Beweinung Christi

Holz. 1.07 : 0.71
Museum Poldi-Pezzoli, Mailand

Botticelli
Verehrung des Christkindes

Leinwand. 1.08 : 0.75
London

Nachfolger Botticellis
Esther vor Ahasverus

Holz. 0.47 : 1.31
Chantilly

VI. FILIPPINO UND GHIRLANDAIO.

GEGENSÄTZE IM AUSGEHENDEN QUATTROCENTO: BAROCKE STEIGERUNG UND RUHIGE EINSCHRÄNKUNG.

DER Ausgang des Quattrocento bietet so wenig ein einheitliches Bild wie der Anfang. Wie in den ersten Jahrzehnten neben den modernen Künstlern noch gotisierende Meister arbeiten, so lassen sich jetzt zwei von Grund auf verschiedene Richtungen unterscheiden: in der einen wird das Streben der Malerplastiker nach Bewegung und reicher Linie bis zu barocker Übertreibung gesteigert; daneben lebt in diesen Meistern — Botticelli und Filippino — noch etwas von der zarten Empfindsamkeit jener gotisierenden Künstler. Die Maler der anderen Richtung verzichten auf die reiche Bewegung und Linie zugunsten der Bildklarheit: Ghirlandaio weiß wieder architektonisch zu komponieren, Perugino — der Umbrer, der jedoch viel in Florenz tätig war — vereinfacht alle Bildelemente, im stärksten Kontrast zu den überfüllten und unruhigen Bildern des späten Filippino.

1. FILIPPINO.

Ausklingen des älteren und Übertreibung des neuen Geschmackes: Zarte Empfindsamkeit und barocke Unruhe.

Filippino Lippi (um 1459—1504) war noch ein Knabe, als sein Vater Fra Filippo Lippi 1469 starb, doch ist in seinen Werken der Einfluß des Vaters nicht zu verkennen, vielleicht durch den Unterricht bei dessen Adlatus Fra Diamante vermittelt. Dazu kam dann schon früh die Schulung in Botticellis Werkstatt. Die vom Vater ererbte Weichheit der Empfindung und die ersten Jugendeindrücke von dessen Werken mögen ihn für alles Zarte in Botticellis Kunst besonders empfänglich gemacht haben: die melodiösen Linienspiele, die durchsichtigen Schleier, die blumigen Farben, die bezaubernd liebenswürdige, oft kindlich naive Auffassung — all das erscheint

bei Filippino womöglich noch subtiler. Dagegen fehlt ihm die Schulung bei den Maler-Plastikern, die Botticelli gehabt hatte, und damit das Interesse für die scharfmodellierte Form, für die gespannte und gelenkige Bewegung. So ist Filippinos Kunst eine etwas verspätete Ausstrahlung jener Trecento-Tendenz, die vorher in Fra Angelico und Fra Filippo so zarte und duftige Blüten getrieben hatte. Als aber die Bestrebungen seiner Kunstgenossen nach fester klarer Form und reicher Bewegung immer energischer wurden, suchte er sich den neuen Forderungen anzupassen, und da versagte ihm Können und Phantasie, seine Schöpfungen bekamen etwas Gekünsteltes, Nervöses: auch seine Künstlerlaufbahn, ähnlich der Botticellis, ist unbefriedigend ausgegangen.

Tafel 81 Die Befreiung Petri, Fresko (Carmine, Florenz). Die erste größere Freskoarbeit des jungen Malers war die Vollendung jenes grandiosen Werkes des Masaccio in der Brancacci-Kapelle. Bei der »Erweckung des Königssohnes« (Tafel 28) sprachen wir schon von den Ergänzungen durch den jüngeren Meister. Die Befreiung Petri zeigt, wie er sich in den wesentlichen Zügen an Masaccio anschließt: die einfach-große Gliederung der Bildfläche, die klare Raumbehandlung, die so schlichte wie eindringliche Erzählung — all das weist auf die Erfindung Masaccios hin, ja auch Einzelheiten, wie die Bewegung des Schlafenden, Kopftypus und Gewandung des Apostels. Aber die gleichsam vorgezeichneten Linien des großen alten Meisters sind erfüllt von einer weicheren, raffinierteren Empfindung. Man betrachte nur den Kopf des Engels: den rassigen Umriß des Unterkiefers, die unsymmetrisch geschwungenen Brauen, den ausdrucksvollen Mund, die schweren Augendeckel, den merkwürdigen Blick, melancholisch und zärtlich zugleich — alles, was wir an Florentiner Kunst lieben, können wir in diesem Kopf wie in einem Symbol verehren: Ernst, Schönheit, zarte Empfindung und höchste Verfeinerung.

Tafel 82 Maria erscheint dem heiligen Bernhard (Badia, Florenz), das berühmteste Tafelbild des jungen Künstlers, 1480 gemalt, etwa gleichzeitig mit der Arbeit in der Brancacci-Kapelle. Entgegen dem klaren, schlichten Bildeindruck dort ist hier die Fläche mit vieler kleiner Form aufs reichste gefüllt: es zeigt sich darin der ganze Unterschied in der Anschauung des frühen und des späten Quattrocento. Der Kopf Marias schließt sich in

der Form durchaus an frühe Profilköpfe Botticellis an, ist aber im Ausdruck zarter, weltferner — himmlische Liebe ist kaum je überzeugender verkörpert worden. In dem zarten Ausdruck der kleinen schmalfingerigen Hände sieht man deutlich, wie der Empfindung des Malers für das Subtile die Kontrolle durch die plastisch-anatomische Schulung fehlt. Und nun um diese blumenhaft zarte Frau die bewegte Glorie der Engelkinder. Keine Epoche hat in der Welt des Kindes so viel Liebenswürdiges und einen solchen Reichtum des Wesens gesehen wie das Quattrocento; unsere Gruppe ist ein besonders entzückendes Beispiel davon. Schon in der verschiedenen Art, wie die vier Händepaare zusammengelegt sind, zeigt sich der Reichtum der Erfindung, dann in den Formen der Köpfe (wie fein ist der Gegensatz der beiden Profile vorn!), namentlich aber in Haltung und Blick: kindliche Neugier und himmlische Wohlerzogenheit geben jedesmal eine andere Mischung, so wie in den Formen die jugendliche Glätte und die präzise Linie alter Rasse sich wundervoll vereinen.

Die Madonna mit dem heiligen Hieronymus und Dominikus *Tafel 83*
(London). Der sinnende Ausdruck der Figuren gibt mit der stillen Wirkung der schönen Landschaft eine so feierliche Harmonie, wie sie sonst weniger den florentinischen als den venezianischen Altären eigen ist. Wie zart ist Marias Kopf gebaut, wie rührend ihr Blick und der Ausdruck des Mundes! Dagegen interessiert es den Maler nicht, den Körperbau und die Bewegung klar zu machen; wie Maria das Kind umfaßt, wie es auf ihrem Knie sitzt, wie Dominikus sein Buch hält — das alles hätten die plastisch gesinnten Künstler der Zeit mit ganz anderer Klarheit und Kraft dargestellt: die Zartheit, mit der Maria ihr Kind hält, hat etwas so Unwirkliches, daß es von ihnen gewiß als »nicht gekonnt« empfunden wurde.

Die Madonna mit Engeln (Pal. Corsini, Florenz), ein Rundbild, *Tafel 84*
zeigt vielleicht noch deutlicher jenen Mangel an plastischem Empfinden: so kann man in Wirklichkeit ein Kind nicht halten, wie es hier gemalt ist. Auch sieht man an der Figur Marias, wie wenig dem Künstler daran gelegen ist, die Formen des Körpers und den statischen Zusammenhang der Bewegung klarzumachen. Und weiter fehlt ihm auch das Gefühl für feste rhythmische Ordnung des Bildes; die Verschiebung der Nische nach links, die Verlegung des Augenpunktes nach rechts geben gerade in

dem Rundbilde eine Unruhe, die damals schon manchem, wenige Lustra später aber jedem Florentiner Auge unerträglich sein mußte. Dagegen feiern hier die positiven Eigenschaften des Meisters holde Triumphe: die Liebe in der Durchführung, die schönen Köpfe mit all dem Reichtum kindlicher Zartheit, und dann vor allem die liebenswürdige Empfindung: wie der jugendschöne Engel dem göttlichen Kinde die Blumenschüssel präsentiert, diese Devotion des älteren Kindes ist von hinreißender Grazie. Dazu der verträumte Ausdruck Marias, der seitliche Blick des herankommenden Engels, das Aufschauen aus dem Trio der Singenden — unerschöpflich ist der Reichtum dieser feinen psychologischen Reize.

Tafel 85 Verkündigung, mit dem Bildnis des Stifters, Fresko (S. Maria sopra Minerva, Rom). Um 1490 malte Filippino die Kapelle Caraffa in S. Maria sopra Minerva aus; das Nahen der »klassischen Kunst« kündigt sich in der lebhaften Bewegung, in der weit rauschenden Gewandung schon ziemlich deutlich an; aber diese Momente gehen hier noch mit dem persönlichen Geschmack und der Schulung Filippinos eine prachtvolle Verbindung ein: in der weich geschwungenen Haltung der Annunziata entzückt uns noch alle Grazie der Gotik; die Ergebenheit in ihrem Blick, die Ergriffenheit in den anderen Köpfen, auch in dem höchst geistvoll aufgefaßten Bildnis, ist so fein wie bei Fra Angelico — wie nüchtern ist dagegen noch Baldovinettis Verkündigung (Tafel 55)! Groß ist jedoch der Abstand von Fiesole in der Formensprache: in der breit fallenden, unruhigen Gewandung, in den dunklen Flächen des Raumes (vgl. Tafel 37).

Tafel 86 Der Gekreuzigte mit Maria und Franziskus (Berlin). Auch Filippino hat, wie Botticelli, eine Weile unter dem gewaltigen Eindruck Savonarolas gestanden. Man sieht hier das Bestreben, dem ernsten Thema eine möglichst ernste Gestaltung zu geben. Nicht ein Schädel bezeichnet die »Schädelstätte«, sondern vier; Ausdruck und Gesten der beiden Heiligen sind gemessen, in ihren Gewändern fehlt das heitere Linienspiel, der Goldschmuck im Kleide Marias ist sehr karg; und statt der üblichen reichen Landschaft sehen wir einen schlichten Goldgrund, wie bei den primitiven Meistern — deren religiösen Ernst Savonarola gelobt hatte, weil sie ihre Altäre noch nicht durch Landschaften verweltlichten, durch kurtisanenhafte Kostüme und Bildnisse lebender Menschenkinder.

Die Anbetung der Könige (Uffizien, Florenz), 1496 gemalt, *Tafel 87* zeigt nun schon, wie die Kunst Filippinos unruhig und hart zu werden beginnt; es stört bereits eine blecherne Härte der Modellierung, in betrübendem Gegensatz zu der duftigen Zartheit seiner früheren Malerei. Einige Details bezeugen das zunehmende Interesse an der Antike. Die Komposition ist durch Lionardo beeinflußt (vgl. Seite 48): daher die geschlossene Gruppe der heiligen Familie, die starkbewegten Jünglingsfiguren rechts davon, die unruhigen Pferde im Hintergrunde. Auch die große Geste der Togafigur rechts vorn, der verkürzte Kopf des einen Königs, die kontrapostische Bewegung des Kindes, die zahlreichen, sorgfältig nach dem Modell gearbeiteten Köpfe zeigen das ehrliche Bestreben dieses zarten Sohnes des zarten Fra Filippo, den Besten seiner Zeit nachzukommen, modern zu sein. Aber das Tragische in diesem Streben ist, daß ihm Instinkt wie Schulung für jene modernen Tendenzen fehlen, und daß der ursprüngliche Zauber seines Wesens durch sie unterdrückt wird.

Johannes erweckt Drusiana, Fresko (S. Maria Novella, Florenz). *Tafel 88* 1502 vollendete Filippino sein letztes größeres Werk, die Fresken der Kapelle Strozzi in S. Maria Novella. Die reiche Bewegtheit des Lionardo erscheint hier zu nervöser Unruhe verzerrt. Die heftigen Bewegungen sind nur zum Teil durch das Geschehen begründet, der starke Kontrapost in der Frau rechts wirkt gesucht, maniriert. Schwere Borten und flatternde Gewänder bringen noch mehr Unruhe hinein. Der Figurengruppe im Ganzen fehlt die Geschlossenheit. Und die reiche Architektur, in der Filippino mit neuen Formen und antikischen Details aufwartet, steigert noch die allgemeine Unruhe: die Gebäude stehen in keinerlei rhythmischem Verhältnis zur Bildfläche oder zu den Figuren — man erinnere sich der schlichten Klarheit, mit der Giotto denselben Vorgang erzählt hat (Tafel 10). Man kann sagen, daß alle wesentlichen Momente das Gegenteil von Giottos Absichten sind. Ähnlich wie Botticelli war Filippino schließlich zu extremen Formeln gekommen, zu einer barocken Kunst.

Inzwischen hatten andere Meister eine Bahn betreten, die dann zu der klassischen Kunst des Cinquecento führte, jene Bahn, auf der schon Giotto und Masaccio gegangen waren: die rhythmische Komposition

werden wir jetzt bei Ghirlandaio finden, die Klarheit des Bildeindruckes später bei Perugino.

2. GHIRLANDAIO.

Robustes Hinarbeiten auf monumentale Komposition: Rhythmische Gliederung des Aufbaues.

Domenico Ghirlandaio (1449—1494) ist eine ganz andere Natur als Botticelli und Filippino: kein aristokratischer Troubadour des Himmels, sondern ein biderber Meistersinger; an Stelle des Zarten, oft Blumenhaften gibt er das Robuste, manchmal Hölzerne. Als er 1494 starb, da war seine Kunst noch gesund und zukunftsfroh, während Botticelli wie Filippino damals schon schwankend und unruhig wurden; und Ghirlandaio hatte in seiner schlichten Weise ein ganz wesentliches Moment der kommenden »klassischen Kunst« vorgebildet: das architektonische Gefühl für die Rhythmisierung der Massen. Der ihm offenbar angeborene Sinn dafür wurde wohl nicht von seinem Lehrer Baldovinetti geweckt, sondern von ihm selbst entwickelt; seine derbere Art ließ ihn hauptsächlich in der Wandmalerei tätig sein, und da studierte er denn auf eigene Hand die großen Alten der Freskokunst, vor allen Giotto und Masaccio, und was er bei ihnen an Größe und Rhythmus fand, das gestaltete er mit den neuen Anschauungen und den reicheren Mitteln seiner Zeit aus.

Tafel 89 Der Tod der heiligen Fina (Collegiata, San Gimignano), ein Teil aus dem ersten größeren Freskenzyklus des Meisters, vollendet 1475, zeigt sofort in der klaren Disposition den Anschluß an die älteren Meister (vgl. Fra Filippo: Tafel 45, und Giotto: Tafel 9). Die Anordnung ist symmetrisch, die Figuren sind zu Massen zusammengeschlossen und diese diagonal gestellt. Die schwerformige Apsis dient nicht nur als Abschluß und Bereicherung der Szene, sondern sie verkörpert noch einmal gleichsam in abstracto den Kompositionsgedanken. Während bei den anderen Malern damals die Baulichkeiten ohne notwendigen Zusammenhang mit den Figuren das Bild schmückten (vgl. Tafel 57 und namentlich Tafel 88), ist hier zwar schlicht aber doch ganz klar eine Einheit zwischen Figuren und Architektur empfunden. — Andererseits fehlt ihm freilich das plastische

Interesse. Die Einzelfiguren mochten jenen Maler-Plastikern höchst primitiv vorkommen. So sind auch die Bewegungen und Formen hölzern, ohne den Reichtum und die Lebendigkeit eines Pollaiuolo oder Verrocchio; zum Beispiel die erhobene Hand links. Es fehlt ihm auch das Raffinement der Linie: die Falten im Gewande der Heiligen könnte Botticelli nur mit erfrorenen Fingern gezeichnet haben. Und es fehlt ihm endlich jene aristokratische Feinheit im Psychologischen: die Köpfe haben weder Esprit noch Rasse, das heilige Mädchen scheint nicht in einem alten Palazzo bei Petrarca und Boccaccio aufgewachsen, ihre Formen haben einen mehr agrarischen Charakter. — Einen besonderen Reiz bekommt dies Bild durch die Türme von San Gimignano (»delle belle torri«) im Hintergrund — doch hat sie der biedere Domenico gewiß nicht mit der romantischen Empfindung gemalt, mit der wir Toskana-Schwärmer sie heute betrachten.

Die Berufung des Petrus und Andreas, Fresko (Sixtinische Kapelle, Rom), entstand 1481/82. Wiederum die diagonal angeordneten Massen rechts und links (an die sich noch zwei Nebenszenen anschließen), der Hauptvorgang in der Mitte. Statt der Architektur wirkt diesmal die Landschaft mit, aus demselben zwar schlichten aber sicheren rhythmischen Gefühl heraus: die Landmassen rechts und links gehen mit der diagonalen Tendenz der Figurenchöre zusammen, der ruhige Wasserspiegel unterstützt als klarer Hintergrund die dominierende Wirkung der Hauptszene. Andererseits auch wieder dieselben Mängel wie dort: keine plastischen Interessen, steife Bewegungen; der Ausdruck in den Köpfen bieder, der Bedeutung des Momentes wenig entsprechend; das Lineament ohne Reichtum und Schwung, vielfach recht hölzern, zum Beispiel im Umriß Christi. *Tafel 90*

Franziskus erhält vom Papste die Ordensregel, Fresko (S. Trinità, Florenz). 1485 vollendete Ghirlandaio den Freskenzyklus in der Kapelle Sassetti in S. Trinità: Szenen aus der Franziskus-Legende. Es ist sehr interessant an ihnen zu beobachten, wie er die Kompositionsgedanken seiner älteren Arbeiten entwickelt und ausbaut. Die Anlage des eben betrachteten römischen Fresko ist weitergebildet in der »Erweckung des Knaben«, die Komposition des »Todes der heiligen Fina« in der »Beweinung des Franziskus«. In der hier abgebildeten Verleihung der Ordensregel waren außer der kirchlichen Versammlung noch eine ganze Anzahl *Tafel 91*

von Porträts zu geben; der Meister hilft sich, indem er auf den Seiten kleine Gruppen gibt — rechts Lorenzo de'Medici neben dem Stifter der Kapelle — und dann vorn, wie in einer Versenkung, Lorenzos Kinder mit ihrem Lehrer, dem berühmten Polizian, eine Treppe heraufkommend: ein origineller Kompositionsgedanke. Wenn die Bildnisse nicht eben geistreich sind, so haben sie doch den Vorzug der Ähnlichkeit; besonders überzeugend in diesem Sinne wirkt es, daß man in dem jüngsten Knaben die Züge des späteren Papstes Leo X. ganz deutlich erkennt. Auch in der Architektur mischt sich freie Erfindung und Porträt: unter stolzen Bogen erblickt man die Loggia de'Lanzi.

Tafel 92 Die Geburt des Johannes, Fresko (S. Maria Novella, Florenz). Die Fresken aus dem Leben Mariae und des Täufers im Chor von S. Maria Novella, Ghirlandaios letzte und umfangreichste Arbeit, waren 1490 vollendet. Auf diesem berühmten Hauptwerk ruht gleichermaßen der Ruhm wie die Geringschätzung seiner Kunst: Ruhm bei dem größeren Publikum, Geringschätzung bei einseitig urteilenden Kennern. An unserem Bilde sieht man sofort, was dem größeren Publikum an diesem Zyklus gefällt: die Schilderung des Ewig-Menschlichen, in den schönen Formen einer längstvergangenen Zeit. Hier eine Wochenstube, mit den gleichen Gegebenheiten wie heute: mit der Amme, dem Bade, dem stärkenden Trank, dem wärmenden Wandstoff, den gratulierenden Nachbarinnen. Es interessiert alle naiven Betrachter, wie ein solches Ereignis sich in früheren Zeiten abgespielt hat, besonders wenn es sich um ein so klassisches und reiches Milieu handelt wie das florentinische von 1490: die edle Architektur, die schönen Stoffe, das reiche Kostüm, passen zu der Inschrift dieses Freskenzyklus (Tafel 93 rechts oben), daß es den Florentinern damals so sehr gut gegangen sei. Indessen ist der Realismus der Milieudarstellung nur scheinbar, man hätte damals in Florenz ein Schlafzimmer mit solcher Architektur vergebens gesucht, und auch sonst gibt es störende Konventionen: das Gewand des Mädchens mit der Fruchtschale wird durch eine scharfe Brise an ihre Formen gepreßt, sonst aber herrscht die in der Wochenstube zu wünschende Windstille (vgl. Tafel 43). Die Bewegungen und das Lineament sind nicht weniger ungelenk als sonst bei Ghirlandaio. Immerhin sollte doch auch der Kenner nicht übersehen, daß hier das

Wesentliche so einfach gesagt und daß die Raumvorstellung so fest und klar ist, wie es keineswegs bei allen Florentinern um 1490 der Fall war.

Zacharias und der Engel, Fresko (daselbst). Das vor dem Tempel harrende Volk ist durch mehrere Gruppen von Porträtfiguren repräsentiert — wieder ein Moment, das ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse erweckt: so sahen also diese Florentiner aus, wenn sie sich im Palazzo Vecchio versammelten. Aber auch vom abstrakt künstlerischen Standpunkt aus wäre zu beachten, wie der Künstler die einundzwanzig Porträts nicht als ein unklares Gewühl gibt, sondern in klaren Gruppen disponiert, wie er sie raumbildend verwertet. Zwei Gruppen sind vorn auf tieferen Podesten gedacht (eine Weiterbildung jenes Kompositionsgedankens von S. Trinità, Tafel 91) — dies Hilfsmittel hat die spätere Kunst fallen lassen, dagegen hat sie ein anderes aufgenommen: die Stufen im Bilde, auf denen trotz des weiteren Abstandes und der entsprechenden Verkleinerung die Hauptfiguren sofort als solche erkannt werden; Raffaels »Disputa« und »Schule von Athen« sind ohne dies Kompositionsmittel nicht denkbar, so unbedeutend es auch auf den ersten Blick scheinen mag. Wir finden es vor Ghirlandaio nicht in der Malerei, sondern in den Bronzereliefs des Ghiberti. Und die architektonische Kulisse wirkt wieder als Begleitung und Verstärkung der Figurenkomposition, wie wir es schon in dem »Tod der Fina« von 1475 gefunden hatten: die festen Massen rechts und links gehen mit den Figurenchören zusammen, die Apsis umrahmt die Hauptgruppe. Vergleicht man die beiden Gemälde, so sieht man den bedeutenden Fortschritt, den sehr viel klareren und wirkungsvolleren Konnex der Architektur mit den Figuren; ja, es gelingt dem Meister, aus den Linien und Proportionen der Nische ein merkwürdiges Etwas von Würde in die beiden Hauptgestalten hineinströmen zu lassen. Damit sind hier schon ganz klar der Architektur die Funktionen verliehen, die später bei Raffael bewundert werden: die Gliederung des Bildes zusammenzufassen und zu stärken und den Hauptfiguren eine eindrucksvolle Würde zu verleihen. Auch hierin ist diese wenig beachtete Komposition eine Voraussetzung für Raffaels »Schule von Athen«. *Tafel 93*

Salomes Tanz vor Herodes, Fresko (daselbst), ist in einer prachtvollen Palasthalle dargestellt, die freilich vom architektonischen Stand- *Tafel 94*

punkt aus nicht befriedigt — die Stützen sind viel zu kurz, — in der Ökonomie der Massenwirkung aber zu bewundern ist. Auch hier entspricht die Anlage der Architektur durchaus der Anordnung der Figuren: die Hauptszene spielt unter der hohen Flachkuppel, das Tonnengewölbe in der Mitte (wieder wie eine Vorahnung der »Schule von Athen«) gibt noch einen besonderen Akzent; die niedrigeren Tonnen auf den Seiten überwölben die Quertafeln; die mächtigen Rückenfiguren vorn gehen mit den Säulen zusammen. Aus einem Gefühl für das rhythmische Gleichgewicht der Massen ist der Tanzenden ein Zwerg gegenüber gestellt. Vergleiche mit früheren Darstellungen desselben Gegenstandes zeigen, wie weit Ghirlandaio über seine Vorgänger hinausgekommen ist, auf einer Linie, die unmittelbar zu Raffael hinführt. Auf der Linie Verrocchio-Botticelli ist der Maler allerdings auch in diesem Bilde wieder gänzlich zurückgeblieben.

Tafel 95 Die Anbetung der Könige (Uffizien, Florenz), datiert 1487. Zwei Tafelbilder mögen die Vorzüge und Mängel des Meisters auch auf diesem Gebiete charakterisieren. Die Anbetung enthält ungefähr dieselben Bildelemente wie Filippinos fast ein Jahrzehnt später entstandenes Gemälde, auch in ähnlicher Anordnung: beide Meister sind durch Lionardo beeinflußt. Bewegung und Zeichnung ist bei Ghirlandaio sehr viel lahmer (und dementsprechend die Spuren Lionardos kaum zu bemerken), aber die Disposition ist übersichtlicher und die Raumanschauung viel zwingender: statt des wirren Gedränges bei Filippino sehen wir hier eine klare Verteilung auf weit zurückreichender Bühne. Beides aber, Bildklärung und Raumtiefe, sind wesentliche Momente der »klassischen Kunst«.

Tafel 96 Die Begegnung Marias mit Elisabeth (Paris), datiert 1491, führt noch näher an die »klassische Kunst« heran, den wenig früheren Fresken in S. Maria Novella etwa entsprechend. Wie der Durchblick in der Mitte die Hauptgruppe betont, wie die Nebenfiguren mit den Pfeilern zusammengehen, das ist aus derselben Empfindung konzipiert, wie die reicheren Kompositionen des »Zacharias« und der »Salome«. Die gewohnte Fülle zierlicher Details in Kostüm, Architektur und Landschaft ist vermieden — Ghirlandaio ist hier wie in der Rhythmisierung so nun auch in der Vereinfachung der Bildelemente der unmittelbare Vorläufer der klassischen Meister. Ja, es meldet sich in dem Kopfe der Begleiterin Marias

schon die neue Vorstellung von Schönheit, die mehr rundliche und gedrungene Form, wie sie im Cinquecento maßgebend wurde. Gewiß sind hier die verschiedenen Momente des neuen Stils nur erst vorgeahnt; wenn man etwa das Gemälde gleichen Gegenstandes von Albertinelli vergleicht, so sieht man, daß die klassische Kunst jene Prinzipien denn doch noch mit einer ganz anderen Konsequenz und mit einem ganz anderen Schwung durchführt. Und andererseits, wenn wir uns der Werke Botticellis und Filippinos erinnern: wie steif erscheinen dann hier die Bewegungen, zum Beispiel der Betenden, wie hölzern deren Standmotiv, wie trocken das Lineament, wie matt der Ausdruck!

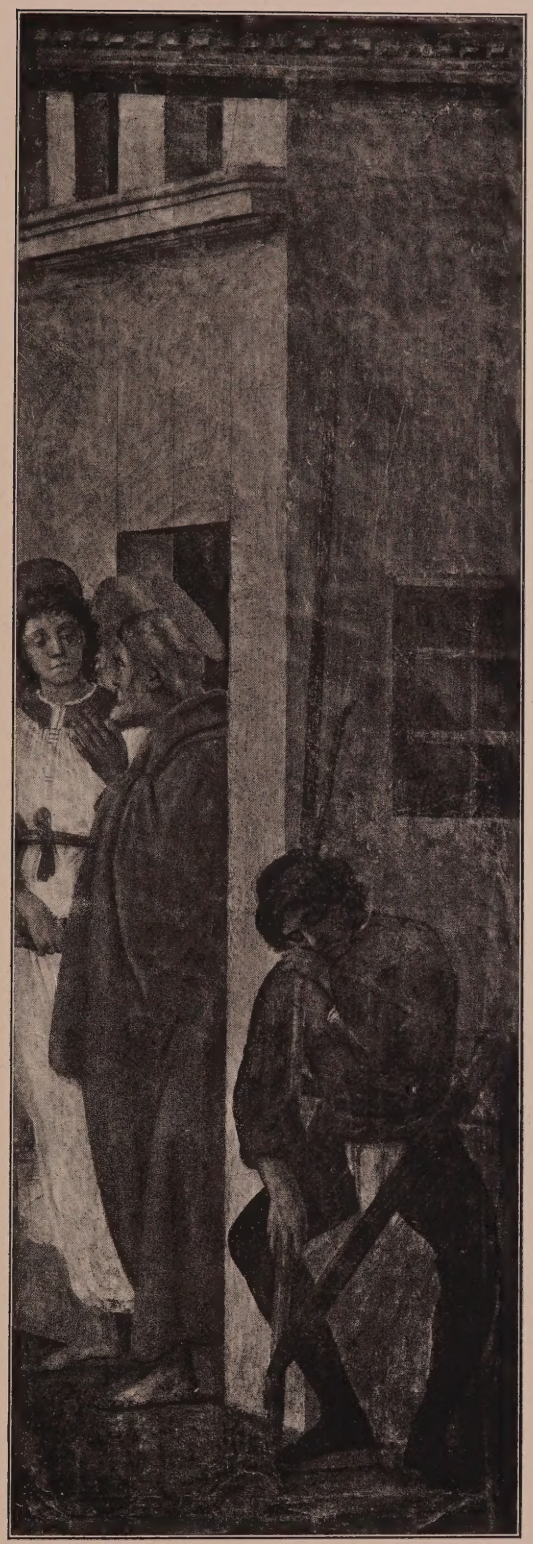
So mag dies Gemälde den Künstler charakterisieren: es fehlt ihm die Eleganz, die Kultur, der Zauber eines Botticelli oder Filippino, es fehlt ihm jene raffinierte und fast nervöse Feinheit der Hand, des Auges und, wenn der Ausdruck gestattet ist, des Herzens; so sehr, daß man ihn vom Standpunkte jener Maler aus kaum als Künstler bezeichnen könnte, sondern nur als tüchtigen Handwerker. Aber Ghirlandaio war ein echter Freskomaler, und das Schicksal der italienischen Malerei wurde im Monumentalen entschieden: von Giotto führt die große Linie der Entwickelung über Masaccio zur klassischen Kunst hin. Jene subtilen Maler entzückten sich und uns in blumigen Gefilden abseits von dieser großen Linie, und als sie dann sich umsahen und gewahr wurden, wie es dort weiter gegangen war, da verloren sie ihre Sicherheit und konnten sich nicht zurechtfinden: sie endeten in barocker Übertreibung — so konnte die Entwickelung nicht weitergehen.

Vollständig wird unser Bild von den Gegensätzen im Florentiner Kunstleben des ausgehenden Quattrocento erst werden, wenn wir uns eine Vorstellung von Peruginos Kunst gebildet haben, der zwar ein Umbrer war, aber lange in Florenz wirkte und gerade in den neunziger Jahren dort sein Hauptwerk schuf. Während bei Ghirlandaio der Kontrast zu der unruhigen und unarchitektonischen Kunst des späten Botticelli und Filippino sich nur allmählich und behutsam herausklärt, so tritt er uns bei Perugino höchst energisch entgegen, und in konsequenter Durchführung.

So standen sich zwei von Grund auf verschiedene Tendenzen gegenüber: auf der einen Seite scharfe Form, gespannte Bewegung, Freude am

Einzelnen; auf der anderen Vereinfachung, Rhythmus, Gesamtwirkung. Eine Synthese des Wesentlichen in beiden Richtungen — Bewegung und Bildklarheit — gab schon der junge Lionardo, doch hatte er Florenz zu bald verlassen; erst im Beginn des XVI. Jahrhunderts erstand die neue Kunst in aller überwältigenden Kraft; überwältigend, weil in ihr die tiefsten künstlerischen Gaben der italienischen Rasse verbunden und aufs klarste entfaltet waren. Jene plastische Gesinnung, die einst in Giovanni Pisano und später in Donatello so herrlich wirksam gewesen war, die dann durch Pollaiuolo und Verrocchio auf die Malerei übergegriffen hatte, verband sich mit dem Gefühl für rhythmische Ordnung großer Massen, mit der architektonischen Gesinnung der genialen Monumentalmaler Giotto und Masaccio. In Ghirlandaio und Perugino lebt dieser rhythmische Sinn wieder auf, aber es fehlt ihnen das plastische Interesse; in Pollaiuolos Sebastians-Marter andererseits fanden wir einen hohen plastischen Reichtum, aber keine Ökonomie der Massen. Beide Tendenzen vereint: das ist die klassische Kunst. In Lionardos Abendmahl, in Michelangelos sixtinischen Fresken, in Raffaels Schule von Athen ist jede Figur ein interessantes Bewegungsmotiv, und dabei ist das ganze von einer bis dahin bei solchem Reichtum nie geschauten rhythmischen Klarheit und Harmonie.

Wir beenden unsere Betrachtung der florentinischen Kunst kurz vor dieser neuen wunderbaren Evolution, die zwar in vielem das Quattrocento negiert, aber doch im wesentlichen als Bekrönung der ganzen vorhergehenden Entwickelung erscheint. Giotto, Masaccio und die »klassischen« Meister, das sind die drei Etappen der erhabensten Monumentalmalerei. Ähnlich führt in der Plastik eine große Linie von Giovanni Pisano über Donatello zu Michelangelo. Masaccio hat die Kunst seines Vorgängers bereichert durch die Vertiefung des Raumes, bei Lionardo, Michelangelo und Raffael kommt der plastische Reichtum hinzu — ihnen allen aber gemeinsam ist ein rhythmisches Gefühl und eine Großartigkeit, die in der Kunst die italienische Nation vor allen anderen auszeichnet.



Filippino
Befreiung Petri

Fresko
Carmine, Florenz

Filippino
Maria erscheint dem heil. Bernhard

Holz
Badia, Florenz

Filippino
Madonna mit Heiligen

Holz. 2.03 : 1.83
London

Filippino
Madonna mit Engeln

Holz. Durchmesser 1.73
Sammlung Corsini, Florenz

Filippino
Verkündigung, mit Bildnis des Stifters

Fresko
S. Maria sopra Minerva, Rom

Filippino
Kreuzigung

Holz. 1.86 : 1.79
Berlin

Filippino
Anbetung der Könige

Holz. 2.53 : 2.42
Uffizien

Filippino
Johannes erweckt Drusiana

Fresko
S. Maria Novella, Florenz

Ghirlandaio
Exequien der heil. Fina

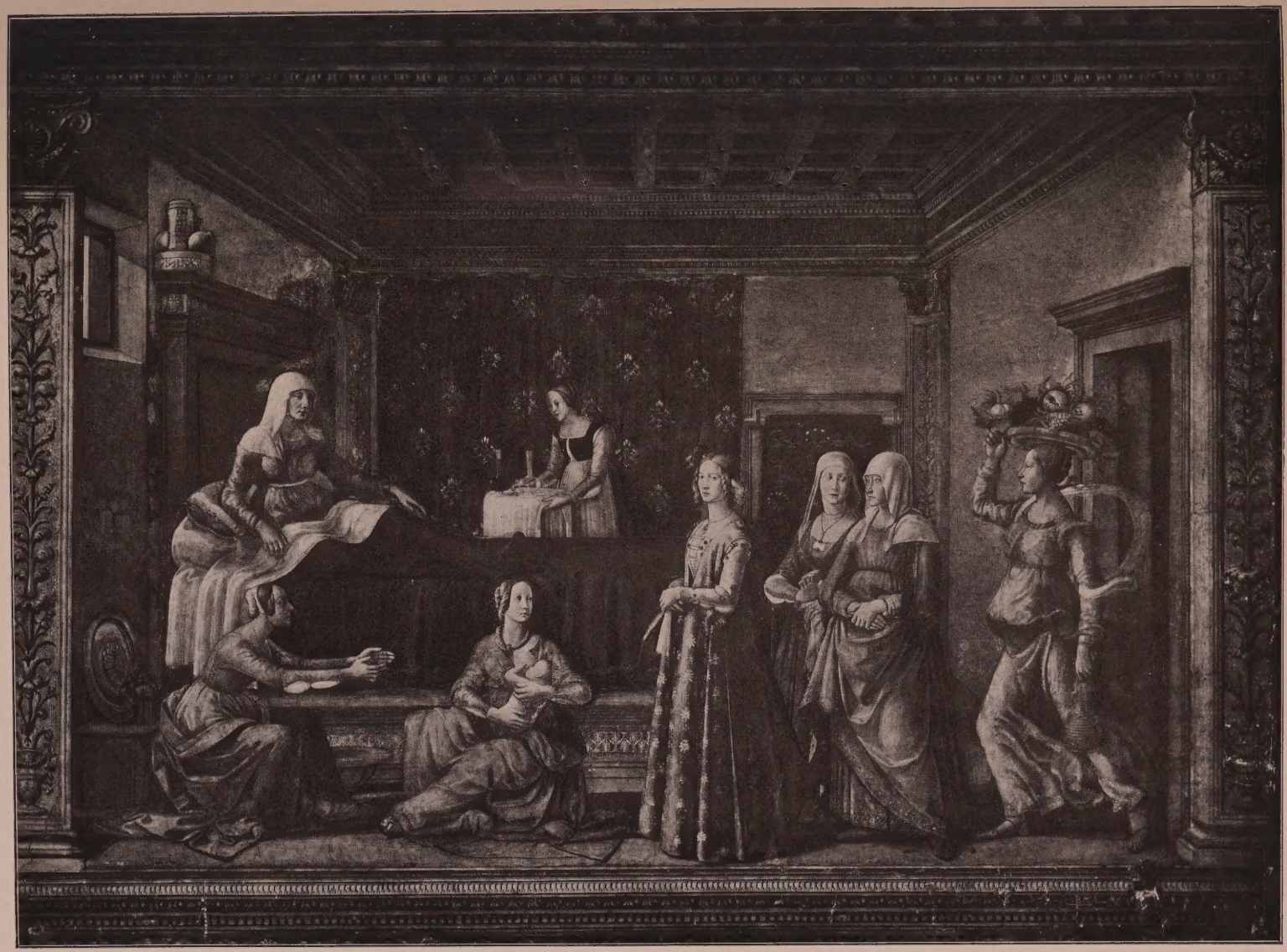
Fresko
Dom, San Gimignano

Ghirlandaio
Christus beruft Petrus und Andreas

Fresko
Sixtinische Kapelle, Rom

Ghirlandaio
Verleihung der Ordensregel an Franziskus

Fresko
S. Trinità, Florenz



Ghirlandaio
Geburt des Johannes

Fresko
S. Maria Novella, Florenz

Ghirlandaio
Zacharias und der Engel

Fresko
S. Maria Novella, Florenz

Ghirlandaio
Salomes Tanz

Fresko
S. Maria Novella, Florenz

Ghirlandaio
Anbetung der Könige

Holz. Durchmesser 1.70
Uffizien

Ghirlandaio
Begegnung Marias mit Elisabeth

Holz. 1.72 : 1.65
Paris

VII. INTERREGNUM UND PROVINZ.

DIE MALEREI AUSSERHALB TOSKANAS BIS UM 1450, PROVINZIELLE MITTELITALIENER SEIT ETWA 1450: ABSEITS VON DER FLORENTINER ENTWICKELUNG.

WENN sich die neue Kunst der großen Florentiner Brunelleschi, Donatello und Masaccio in Florenz selbst keineswegs sofort und vollständig durchsetzte, so ist es nicht zu verwundern, daß die Künstler im übrigen Italien auf jene Florentiner Entfaltung zunächst noch weniger reagierten. Das war im Trecento anders gewesen, weil Giotto an zahlreichen wichtigen Stätten gewirkt hatte; so war sein Einfluß bald in fast ganz Italien zu spüren. Jene drei Begründer der neuen Kunst dagegen schufen ihre maßgebenden Werke in Florenz; Masaccio starb außerdem allzu früh. Eine bedeutsame Ausbreitung geschah erst durch Donatellos langjährige Tätigkeit in Padua um 1450; die Folge war auch für die Malerei einschneidend: es entstand in Padua unter dem Einfluß der hohen plastischen Kunst Donatellos eine Malerschule von solcher Überlegenheit über die bisherigen Leistungen in Oberitalien, daß bald in allen Städten der Po-Ebene der Stil Mantegnas, des Paduaner Meisters, maßgebend wurde. Eine zweite Ausstrahlung der Florentiner Kunst stellen die »Umbro-Florentiner« dar: einige hochbegabte umbrische Maler, die selbständig und mit feiner Begabung florentinische Prinzipien entwickeln — während daneben die Masse der Produktion in Mittelitalien den Florentiner Anregungen nur in geringem Grade zugänglich ist und so im wesentlichen einen provinziellen Charakter behält. Gegen Ausgang des Jahrhunderts regt sich dann in Umbrien wie Oberitalien eine Tendenz zur Vereinfachung der Form und zur Zusammenfassung der Bildelemente in milder Stimmung, eine Tendenz, die auf verschiedenen Wegen zur klassischen Kunst des Cinquecento überleitet.

Man bespricht die italienischen Künstler stets nach Städten und Landschaften, zur vollständigen Registrierung gewiß das Richtige. Da es hier

aber darauf ankommt, in die künstlerischen Tendenzen und Werte einzuführen, ist die folgende Darstellung zunächst nach den eben angedeuteten Momenten gruppiert; das lokale Prinzip ist dann diesen Gruppen untergeordnet. In Florenz entwickelt sich die Malerei so gut wie selbständig, es ist deshalb das Gegebene, sie für sich zu behandeln; in den anderen Städten und Landschaften aber wird die Richtung der Kunst mehrfach von außen her so sehr verschoben, daß die bequeme geographische Einteilung gar zu äußerlich ist. Außerdem sind gerade von den führenden Meistern mehrere so viel gewandert, haben so verschiedene Einflüsse in sich aufgenommen, und ihrerseits an so vielen Orten Einfluß ausgeübt, daß sie sich nur als Bürger in eine bestimmte Schule einordnen lassen.

1. DIE MALEREI AUSSERHALB TOSKANAS BIS UM 1450: vor der gründlichen Umformung durch die Florentiner Tendenz.

In der ersten Hälfte des Quattrocento bleiben also die italienischen Maler in der Hauptsache unberührt von den Prinzipien Donatellos und Masaccios. Sie entwickeln zunächst die Absichten der Gotik weiter: die schwungvolle Linie, die reiche Ausschmückung der Bildfläche. In Oberitalien macht sich ein starker Einfluß französischen Geschmackes geltend, wohl durch Buchmalereien vermittelt, besonders auch in der Freude an der prunkvollen Erscheinung höfischen Lebens; während die Leistung Donatellos und Masaccios gerade darin bestanden hatte, daß sich eine reine und durchaus italienische Kunstanschauung gegen den höfisch-französischen Stil auflehnte. Im Laufe der Jahrzehnte dringen dann freilich die Florentiner Prinzipien mehr und mehr vor; doch bleiben immer noch starke Spuren der älteren Zeit, erst seit etwa 1450 werden sie völlig verdrängt durch die konsequente Durchführung der florentinischen Formanschauung in Mantegnas Kunst. So ist die geschichtliche Bedeutung dieser vor-mantegnesken Maler relativ gering, weil die Entwickelung später über sie hinwegging, der künstlerische Wert ihrer Schöpfungen jedoch, absolut genommen, ist vielfach von hohem Range.

Tafel 97 STEFANO DA ZEVIO von Verona, die Anbetung der Könige (Mailand), datiert 1435, zeigt den französischen Geschmack in jenen

eleganten Kurven, wie wir sie in Florenz etwa bei Lorenzo Monaco finden (Tafel 16). An Raumtiefe oder Bildklärung ist nicht gedacht.

OTTAVIANO NELLI von Gubbio, Madonna mit Heiligen und Stiftern (S. Maria Nuova, Gubbio): ein Beispiel der umbrischen Malerei im Beginn des Quattrocento, noch unbeeinflußt von Florenz, fein in dem gotischen Lineament, der reichen Verzierung der Gewänder und des Grundes; aber ohne jede Raumvorstellung und ohne Gefühl für Form und Proportion der Körper (man betrachte etwa die Hände); hierin bleibt der Maler selbst gegen Giotto weit zurück. In den Köpfen findet sich zwar recht viel Ausdruck; dagegen ist die Individualisierung in den Porträts der Stifter, zum mindesten bei dem des jüngeren (links) mißlungen: dieser Bildniskopf gleicht genau dem Antlitz des Engels dahinter. *Tafel 98*

GENTILE DA FABRIANO (vor 1370—1428) war nicht bloß in seiner umbrischen Heimat tätig, sondern in Venedig, Brescia, Florenz, Siena, Orvieto, Rom; seine Wandbilder im Dogenpalast zu Venedig und im Lateran zu Rom sind leider zugrunde gegangen.

Die Anbetung der Könige (Accademia, Florenz), 1423 für Palla Strozzi in Florenz gemalt, das bedeutendste unter den erhaltenen Gemälden des Meisters, unterscheidet sich merklich von jenem Bildchen des Stefano da Zevio (Tafel 97). Die Trecentokurve spielt zwar noch in den Idealgewändern, aber diese sind nur sparsam gegeben, die Könige und ihr Troß tragen reiches Zeitkostüm. Da gibt es nun eine Fülle von interessanten Dingen zu sehen, von der Krone bis zum Hundehalsband, sogar eine kleine Menagerie findet man bei genauem Studium allmählich zusammen. Unter den Florentinern begegnet uns bei Uccello eine ähnliche Freude am ritterlichen Apparat, aber bei ihm ist alles mitbestimmt durch künstlerische Probleme: der Verkürzung, der Wiedergabe des Metallglanzes — Gentile legt wirkliches Gold auf, und die Verkürzung als Problem kennt er nicht. Wenn wir gar sein Bild mit Masaccio oder auch Fiesole (Tafeln 30 und 35) vergleichen, so springt der Unterschied der herrschenden Absicht in die Augen: der Umbrer kümmert sich nicht um die Klarheit des Bildeindruckes und der Raumvorstellung, sondern er will seine Tafel aufs reichste und glänzendste schmücken und überläßt es dem Beschauer, ob er sich die vielen interessanten Dinge im Raume vorstellen will. *Tafel 99*

VITTORE (ANTONIO?) PISANO, genannt PISANELLO von Verona (1397—1455) malte mit Gentile zusammen im Dogenpalast; auch im Lateran zu Rom. Hauptsächlich aber war er an den kleinen norditalienischen Höfen beschäftigt. In seinen wenigen erhaltenen Gemälden zeigt er die gleiche Freude am reichen Detail, am Glanz ritterlicher Erscheinung und höfischen Trosses wie Gentile, auf dessen Einfluß man diese Ähnlichkeit zurückzuführen pflegt. Wahrscheinlicher jedoch ist umgekehrt Gentiles Interesse am höfischen Glanz in Verona rege geworden, wo uns die gleiche Tendenz schon in der Trecento-Malerei begegnet; sie hatte sich betätigt in (uns verlorenen) Profangemälden für die Paläste der Tyrannen von Verona und Padua — Aufgaben, die in Toskana und Umbrien fehlten; französische Vorbilder wirkten gewiß dabei mit. — Pisanello hatte jedoch einen weiteren Horizont als Stefano da Zevio, kam bald, durch mittelbare oder unmittelbare Florentiner Einflüsse, zu schärferer Beobachtung und zum Studium der Verkürzung. Am bekanntesten ist er durch die herrlichen Medaillen, die in seinen letzten Jahren entstanden; in kühnen Verkürzungen und origineller Auffassung der Silhouette zeigt sich seine Kunst darin hoch über den naiven Bildern Gentiles.

Tafel 100 St. Antonius und St. Georg (London). Die Gewandung der Madonna ist noch gotisch gezeichnet; die Gestalt des Ritters aber verrät alles Entzücken des Malers über die stolzen Herren seiner Zeit; und überall lebt seine ganz besondere Freude am Aparten: wie die Pferdeköpfe vom Rahmen durchschnitten sind, wie die dunkle Silhouette der Kapuze und des Gehölzes gegen den lichten Himmel steht, im Gegensatze zu dem hellen Hut des Ritters mit der riesigen Krempe.

ANTONIO VIVARINI (tätig seit etwa 1435, gest. 1470) aus Murano, der gewerbreichen Insel bei Venedig, ist der Begründer einer Malerfamilie, die bis um 1500 für Venedig tätig war. Er entwickelte sich unter dem Einfluß der beiden Künstler, die zur Ausmalung des Dogenpalastes nach Venedig gekommen waren: Gentile da Fabriano und Pisanello.

Tafel 101 Die Anbetung der Könige (Berlin). Die Weise seiner Vorbilder zeigt sich hier in provinzieller Nachahmung: wie bei Gentile (Tafel 99) fehlt es an Klarheit der Bildwirkung und Raumvertiefung, dagegen ist unendlich viel Detail gegeben, und so weit es irgend ging, sind die Zierraten

und Geräte plastisch aufgelegt und vergoldet, in viel größerem Umfange und derberem Geschmack als bei Gentile und Pisanello.

JACOPO BELLINI von Venedig (um 1400—1471) ist der Begründer einer zweiten Malerfamilie, die für das venezianische Kunstleben von weit größerer Bedeutung werden sollte als die Vivarini. Er schloß sich dem Gentile da Fabriano noch enger an als Antonio Vivarini, war seit 1421 wahrscheinlich mehrere Jahre als Gentiles Geselle in Florenz; um 1428 kehrte er nach Venedig zurück. Leider sind seine bedeutenderen Arbeiten in Venedig, Padua und Verona durchweg zugrunde gegangen; die erhaltenen unbezweifelbaren Gemälde seiner Hand — einige wenige Madonnenbilder einfacher Art — geben von seiner Kunst nur eine beschränkte Vorstellung. Dagegen haben sich zahlreiche Zeichnungen von ihm erhalten (zwei Bücher mit Entwürfen aller Art in Paris und London), die eine interessante Synthese zeigen: die Lust am Fabulieren, wie wir sie bei Gentile und Pisanello fanden, die Freude an reicher Architektur mit Figuren in verschiedenen Stockwerken, wie sie schon in den Fresken des Trecentisten Altichiero vorkommt — diese Eigenschaften oberitalienischer Malerei verbinden sich bei ihm mit florentinischem Können: die ganze reiche Erscheinungswelt ist in seinen Zeichnungen geformt durch perspektivische Konstruktion, deren Kenntnis er offenbar seinem Florentiner Aufenthalt verdankt.

Kreuztragung, Federzeichnung (Paris). Der Zug kommt eben aus dem Stadttor heraus; über die Mauern hinweg sieht man eine reiche Fülle architektonischer Motive; links sind auf einem Gerüst Arbeiter mit der Ausbesserung der Mauer beschäftigt; vorn meißelt ein Bildhauer, zwischen einer Säule und einer Basis sitzend; daneben ein Straßenunfall — Freude an vielfältiger Erzählung verbindet sich mit klarem perspektivischem Aufbau des Raumes. *Tafel 102*

Geißelung Christi, Federzeichnung (Paris). Die Hauptszene ist wieder in den Mittelgrund geschoben, von reicher Architektur umgeben; die abschließende Halle in venezianischer Bauart, der rahmende Bogen in antiken Formen. In den Faltenlagen zeigen sich noch Spuren des gotischen Geschmackes, doch bemüht sich Bellini, die Formen der Körper durch das Gewand hindurch erkennen zu lassen. *Tafel 103*

Mit den figurenreichen Gemälden Jacopos in Verona und Venedig sind uns nicht nur kostbare Kunstwerke verloren gegangen, sondern auch wertvolle Dokumente der Entwickelung: nach Jacopos Zeichnungen zu urteilen, war seine Art zu komponieren die Vorstufe für den einflußreichsten Maler Oberitaliens in der nächsten Generation, für Mantegna.

FRANCESCO SQUARCIONE (1397—1474) galt früher als Begründer der paduanischen Schule, die von etwa 1450 bis um 1490 die Malerei in Oberitalien beherrscht hat. Er soll eine Sammlung von Antiken und modernen Gemälden gehabt und zahlreiche Schüler unterrichtet haben. Allerdings läßt sich durch Urkunden feststellen, daß er vielfach Maler beschäftigte, doch offenbar zumeist nicht als Schüler, sondern als ausführende Kräfte; er schließt mit den Auftraggebern ab und läßt dann begabtere Künstler für sich arbeiten. Der eigentliche Paduaner Stil ist von seinem großen Schüler Mantegna geschaffen worden, hauptsächlich in Anlehnung an Donatello. Bei einigen unbedeutenden Malern — in Padua, Verona, Venedig — finden sich schon vor Mantegnas Herrschaft äußerliche Entlehnungen von Motiven Donatellos, die mit der älteren Schulung und dem geringen Können eine sonderbare Mischung ergeben. Man bezeichnet diese Art jetzt öfter als Squarcione-Stil, doch darf das nur als Wort gelten: als Begründer oder Haupt ist Squarcione nicht einmal für diese Gruppe anzusehen.

Tafel 104 Hieronymus und vier andere Heilige (Padua), ein bezeichnetes Werk Squarciones, verrät ein sehr geringes Können und eine erstaunliche Rückständigkeit: die Anordnung, die Goldgründe sind primitiv, Anatomie und Perspektive für die damalige Zeit durchaus dilettantisch. Ein zweites bezeichnetes Bild Squarciones (Madonna, Berlin) zeigt eine schwächliche Anlehnung an Donatello. Dieser schwankende unfähige Maler kann als Begründer einer bedeutenden Schule nicht in Betracht kommen.

2. PROVINZIELLE MITTELITALIENER SEIT ETWA 1450: unter geringen oder geringwertigen Florentiner Einflüssen.

Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts entwickeln sich nun aus Florentiner Anregungen jene beiden vorhin genannten Kunstrichtungen hohen

Ranges, die eine in Oberitalien, unter Mantegnas Einfluß, die andere in Umbrien, von Piero della Francesca geführt. Daneben aber wirken in Mittelitalien, in Siena und gerade auch in Umbrien, zahlreiche Maler, die sich nicht ernsthaft um künstlerische Probleme kümmern, sondern in naiver, liebenswürdiger Erzählung ihre Aufgabe suchen, und in reicher Ausschmückung der Bildfläche; in der künstlerischen Durchführung bleiben sie weit zurück hinter dem, was jene hochstrebenden Schulen leisteten. Im geschichtlichen Zusammenhange haben sie deshalb nur den Rang von Provinzmalern — womit niemandem die Freude an ihren Bildern verdorben sein soll.

SIENA

hatte im Laufe des XIV. Jahrhunderts in seiner einst so großen politischen und kommerziellen Stellung schwerste Einbuße erlitten; die furchtbare Pest von 1348 war ein harter Schlag, dazu kamen unglückliche Fügungen in der äußeren und inneren Politik. Die Kunst hatte darunter nicht am wenigsten zu leiden; das ungeheure Projekt der Domerweiterung blieb liegen, und auch für Plastik und Malerei kamen nicht mehr die großen reichen Aufträge, wie sie den Florentiner Meistern beschieden waren. Immerhin darf man der ökonomischen Not keine zu große Bedeutung geben: Dürer ist groß geworden obwohl er — für italienische Begriffe — nur lächerlich kleine Aufträge hatte, und andererseits braucht der größte Reichtum durchaus keine achtenswerte Kunst hervorzubringen. Die Hauptsache war vielmehr: es fehlte an künstlerischem Geist und an genialen Persönlichkeiten — Florenz hatte beides. Im Anfange des Trecento schloß sich an Duccios feine Kunst (Tafeln 2 und 3) noch ein Maler von hohem Geschmack an, Simone Martini, dessen bedeutendstes Altargemälde auf Tafel 15 abgebildet ist; in Assisi sind geschmackvolle Fresken von ihm erhalten, im Sieneser Rathaus die berühmte »Maestà«: die thronende Madonna zwischen zahlreichen Heiligen und Engeln, ein Werk von eindrucksvoller Würde, in dem sich die hieratische Gebundenheit Duccios und die freiere Auffassung Giottos merkwürdig begegnen. In seinen letzten Jahren war Simone am päpstlichen Hof zu Avignon tätig, kam also für Siena nicht mehr in Betracht.

Unter Simones Einfluß haben sich die Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti entwickelt. Von Pietro ist auf Tafel 11 ein Fresko aus Assisi wiedergegeben; Ambrogios bekanntestes und viel bewundertes Hauptwerk sind die großen Fresken im Sieneser Rathaus, die gute und die schlechte Regierung symbolisierend. Sie erfreuen durch naive Darstellungen der Stadt, des Landes, des täglichen Lebens, sind kulturhistorisch von hohem Interesse, ihr künstlerischer Wert ist jedoch nur gering.

Beide Lorenzetti haben die Bahn der sienesischen Malerei für die Folge vorgezeichnet: die rein künstlerischen Ziele verliert man mehr und mehr aus dem Auge, sorgt sich nur um eine reiche dekorative Wirkung (besonders durch aufgelegtes Gold mit eingepreßten zierlichen Mustern), der stärkste Akzent liegt aber im Inhalt. Damit war der Anreiz zu künstlerischen Leistungen, vom Range der Florentiner, genommen; und zum Unglück blieben nun auch noch die Talente aus. Für die Plastik erstand den Sienesen im Anfange des XV. Jahrhunderts ein genialer Meister in Jacopo della Quercia, und unter dessen Einfluß hielt sich die Sieneser Plastik des Quattrocento auf einer achtenswerten Höhe; in der Malerei fehlte ein solcher glücklicher Genius. Und was die Sienesen zuerst von der entwickelteren Florentiner Kunst in der Nähe ihrer Stadt zu sehen bekamen — sie selbst gingen nicht nach Florenz — das war zweiten Ranges: Gozzoli; seine Fresken waren kein künstlerisches Evangelium, sie konnten die Sieneser Maler nur darin bestärken, in genrehafter Erzählung und reicher Ausführung den Wert der Malerei zu suchen. Später bemerkt man auch Einflüsse feinerer Künstler, der Maler-Plastiker, auch Botticellis, doch bleibt die Nachahmung provinziell oder kindlich.

Einige wenige Beispiele mögen diese Sieneser Quattrocentisten charakterisieren. Der eigentliche Reiz der Erscheinung — der vorwiegend ornamental ist — zeigt sich nur an den Originalen, wenn die feinen alten Goldornamente das Auge entzücken.

Tafel 105 LORENZO VECCHIETTA, Maria empfängt die auf der Himmelsleiter emporsteigenden armen Kindlein, Ausschnitt aus einem Fresko (Spital, Siena). Der Stand der Freskenkunst in Siena mag hiermit charakterisiert sein. Der Einfluß Gozzolis ist deutlich. Auf die Mängel brauchen wir nicht hinzuweisen (die im Original durch

die Farbengebung noch vermehrt sind). Der Ehrgeiz und Erfolg des Malers liegt in der reichen Ornamentierung der Bildfläche mit zierlicher Architektur und prunkvoll kostümierten Figuren.

CECCO DI GIORGIO, Verkündigung (Siena). Man wird nicht so töricht sein, den Maler mit dem Maßstab des damaligen Florentiner Könnens zu schulmeistern, sondern sich gerade an der Befangenheit der Bewegung freuen, insbesondere des Engels, dessen ungelenkes Heranstelzen einen so entzückenden Eindruck unausgeglichener, »geschossener« Jugend gibt. *Tafel 106*

NEROCCIO DI LANDI, Madonna zwischen Michael und Bernhardin (Siena), datiert 1476. Wiederum: keine Florentiner Ansprüche stellen! Formen, Proportionen, Modellierung halten ihnen nicht Stand. Vielmehr freue man sich an dem gotisch geschwungenen und gotisch beschuhten Michael, mit dem Kranz in den hellen gedrechselten Locken und der wunderschönen Rüstung, an der Muscheln, Cherubim und Girlanden so kindlich-unsinnig angebracht sind! *Tafel 107*

MATTEO DI GIOVANNI, Madonna (Siena). Matteo di Giovanni ist in künstlerischer Durchbildung und im Geschmack der feinste unter diesen Meistern; Zeichnung und Bewegung verraten am ehesten etwas von den Fortschritten, die inzwischen in Florenz geschehen waren. Doch vollendet sich auch bei ihm die Wirkung erst durch das Ornamentale. Unsere Madonna ist ein schönes Beispiel der feinen Durchführung und des mild-asketischen Ausdruckes — beides das glücklichste Erbteil der byzantinischen Kunst, das durch Duccio den Sieneser Malern überliefert wurde. *Tafel 108*

PERUGIA

ist als Kunststadt berühmt durch den nach ihr benannten Lehrer Raffaels: Perugino; da jedoch dessen Verbindung mit Perugia nur lose ist, und andererseits seine Kunst für die gesamte Entwickelung der italienischen Malerei von hoher Bedeutung, so werden wir ihn später gesondert und eingehender besprechen; von den Malern im übrigen Umbrien werden wir jene bedeutende Künstlergruppe, die sich an Piero della Francesca anschließt, ebenfalls ausführlicher für sich betrachten. Dagegen übergehen

wir die provinziellen Maler in anderen umbrischen Städten, wie Niccolo Alunno in Foligno, der unter Gozzolis Einfluß stand, hart und ziemlich unbeholfen blieb, und Giovanni Santi, Raffaels Vater, in Urbino, dessen Bilder nur durch den Ruhm seines Sohnes Interesse haben. In Perugia sind seit etwa 1450 eine Anzahl von Malern tätig, die man als Lokalschule zusammenfassen kann. In der Pinakothek von Perugia ist ihre brave Malerei trefflich zu studieren.

Tafel 109 BENEDETTO BONFIGLI, Übertragung der Gebeine des heiligen Herculanus, Fresko (Perugia). Bonfigli hat sich nicht mit der Arbeit an hohen künstlerischen Problemen befaßt, seine Bilder entzücken uns vielmehr durch kindliche Naivität der Auffassung und reiche dekorative Erscheinung. Im Prinzip seiner Kunst wäre er also wieder mit Gozzoli zu vergleichen und mit den Sienesen, doch ist sein Können größer als bei diesen, sein Geschmack feiner und seine Empfindung zarter als bei Gozzoli. Man vergleiche Gozzolis Babilonia (Tafel 40) mit dem Stadtbild hier. Dort eine zwar interessante aber doch allzu konventionelle Zusammenstellung verschiedener Bautypen, wie aus einem Baukasten; hier eine Paraphrase über Perugia, mit feinem Sinn für die wirkliche Erscheinung: wie die kleinen Wohnhäuser sich zusammendrängen, wie aus ihnen die schlichten Trutztürme aufragen, und dazwischen die reichen gotischen Bauten und die ehrwürdigen antiken Reste — der ganze Reiz solcher italienischer Bergnester und besonders der Augusta Perusia spricht aus diesem Bilde. Gewiß war es ein Unterschied, ob Babylon oder Perugia gemalt werden sollte, aber Gozzoli hätte eine so reizende Vedute nicht malen können, auch wenn er gewollt hätte; ja man darf sagen, daß es wohl überhaupt kein Florentiner Quattrocentist gekonnt hätte: in Florenz war das künstlerische Interesse so sehr auf die Figurenmalerei und ihre Probleme — Form, Bewegung, Raumbildung — gerichtet, daß für das Städtebild oder die Landschaft bloß eine sekundäre Aufmerksamkeit blieb; nur Lionardo umfaßt die ganze Natur mit gleicher Liebe. Das Interesse für die genrehaften Züge im täglichen Leben und für den Reiz der wirklichen Umgebung, Stadt oder Landschaft, das den mittelitalienischen Malern seit den Lorenzetti so wichtig war, liegt für die großen Florentiner (auch Michelangelo) außerhalb des Gebietes ernsthafter Kunst. Von ihrem

Standpunkt aus wäre übrigens die Art, wie Bonfigli hier die Figuren mit dem Städtebild zusammenbringt, in Proportion und Raumvorstellung, durchaus verfehlt und nur als provinziell zu entschuldigen. Wir aber wollen jeden mit seinem Maße messen, und wollen uns freuen, daß uns das italienische Quattrocento neben der hohen Kunstsprache der Florentiner auch noch die kindliche Plauderei solcher Provinzmaler bietet.

GIOVANNI BOCCATI DE CAMERINO, thronende Madonna mit Engeln, Heiligen und Stiftern (Perugia). Die Richtung und auch das Können dieses Malers entsprechen wieder ungefähr der Weise Gozzolis. Schwächen und Unbeholfenheiten sind zahlreich und offenkundig. Das braucht niemand zu hindern, sich an dem liebenswürdigen Inhalt zu erfreuen, an der schönen Laube und an den zarten Engelköpfchen mit ihren hellblonden Lockenmassen. *Tafel 110*

FIORENZO DI LORENZO, Verehrung des Christkindes (Perugia). Fiorenzo entwickelte sich unter dem Einfluß Gozzolis, später wirkten auch jüngere Florentiner auf ihn, namentlich Ghirlandaio, wie in unserem Bilde etwa die Madonna zeigt, in Kopftypus, Bewegung und Faltenzeichnung. Der Kopf des Hirten links, der aus dem Bilde herausblickt, zeigt schon den Schnitt, den Fiorenzos Schüler Pinturicchio bevorzugt; der Meister, dem eine lange Schaffenszeit beschieden war, wird späterhin seinem Schüler im Stil so ähnlich, daß es manchmal schwer ist, ihre Werke voneinander zu unterscheiden. *Tafel 111*

BERNARDINO PINTURICCHIO, Disputation der heiligen Katharina, Fresko (Borgia-Gemächer, Vatikan, ausgemalt 1492—1495). Katharina steht vor dem Throne, ihr Evangelium auseinandersetzend; weiter rechts die heidnischen Philosophen, in ihren Büchern lesend. Das sind die eigentlichen dramatis personae, und diese allein sah man in der schlichten Komposition, die Masaccio in Rom etwa siebzig Jahre früher gemalt hatte, in San Clemente. Pinturicchio aber gibt noch eine Fülle von Nebenfiguren dazu, Gestalten des päpstlichen Hofes, auch exotische Gäste, in griechischem und türkischem Kostüm, Jagdgefolge und Kinder; hinter dieser bunten Gesellschaft ein Triumphbogen, zu Ehren des Auftraggebers, Alexanders VI., mit dem Wappentier der Borgia, dem Stier, und der huldigenden Aufschrift: »dem Förderer des Friedens«; das Ganze klingt *Tafel 112*

aus in der heiteren Landschaft. Pinturicchio will eben gar nicht eine ergreifende Darstellung von dem Schicksal der Glaubensheldin geben, noch weniger will er künstlerische Probleme lösen — wie Masaccio —, sondern er will ein festlich-reiches Bild malen, will den genußfreudigen Papst ergötzen mit schönen Kostümen und Porträts aus der Hofgesellschaft, will die Wand und den Raum dekorieren.

Ähnliches gilt von der ganzen reichen Tätigkeit des Meisters; außer dieser Dekoration der päpstlichen Wohnung hat er in römischen Palästen und Kirchen eine Fülle von Fresken ausgeführt, und für den Kardinal Piccolomini malte er in Siena die Bibliothek des Domes aus. Auch an dies berühmte Werk darf man nicht mit den Ansprüchen herantreten, die man an ernsthafte Historienmalerei stellt, oder gar mit den Begriffen der damaligen Florentiner Kunst (Pinturicchios Sieneser Fresken wurden erst 1507 vollendet); sondern man soll sich freuen an der Fülle der Gestalten, der reichen Ornamentik, der naiven Erzählung, dem festlichen Glanze der ungewöhnlich gut erhaltenen Malerei.

Seine Auftraggeber erfreute Pinturicchio außerdem noch durch die Schnelligkeit des Arbeitens, die eben durch das Fehlen hochgesteckter künstlerischer Ziele bedingt ist; diesen Vorzug und Mangel teilt er mit Gozzoli, der allein auch in der Zahl der bemalten Quadratmeter mit ihm zu vergleichen ist. So ist Pinturicchio die letzte und zugleich bedeutendste Erscheinung in der Reihe der mittelitalienischen Quattrocentisten provinziellen Ranges, und von seinem umfangreichen Lebenswerk gilt dasselbe, was von den naiv-befangenen Bildern der bescheideneren Maler Sienas und Perugias gesagt wurde; für die Hauptlinie der italienischen Kunstentwickelung kommt er nicht in Betracht, aber er überliefert uns eine Fülle von interessanten Dingen aus der Erscheinung des damaligen Lebens, an denen die gestrengen Florentiner vorübergingen; der Reichtum und dekorative Geschmack in seinen Bildern gibt den von ihm ausgemalten Sälen und Kapellen eine so köstliche und harmonische Gesamtwirkung, wie sie im Bereiche der Florentiner Malerei kaum zu finden ist.

Stefano da Zevio
Anbetung der Könige

Holz. 0.72 : 0.47
Mailand

Ottaviano Nelli
Madonna mit Heiligen und Stiftern

Fresko
S. Maria Nuova, Gubbio

Gentile da Fabriano
Anbetung der Könige

Holz. 3.00 (mit Bekrönung) : 2.82. Figuren 0.85
Accademia, Florenz

Pisanello
Madonna, Antonius und Georg

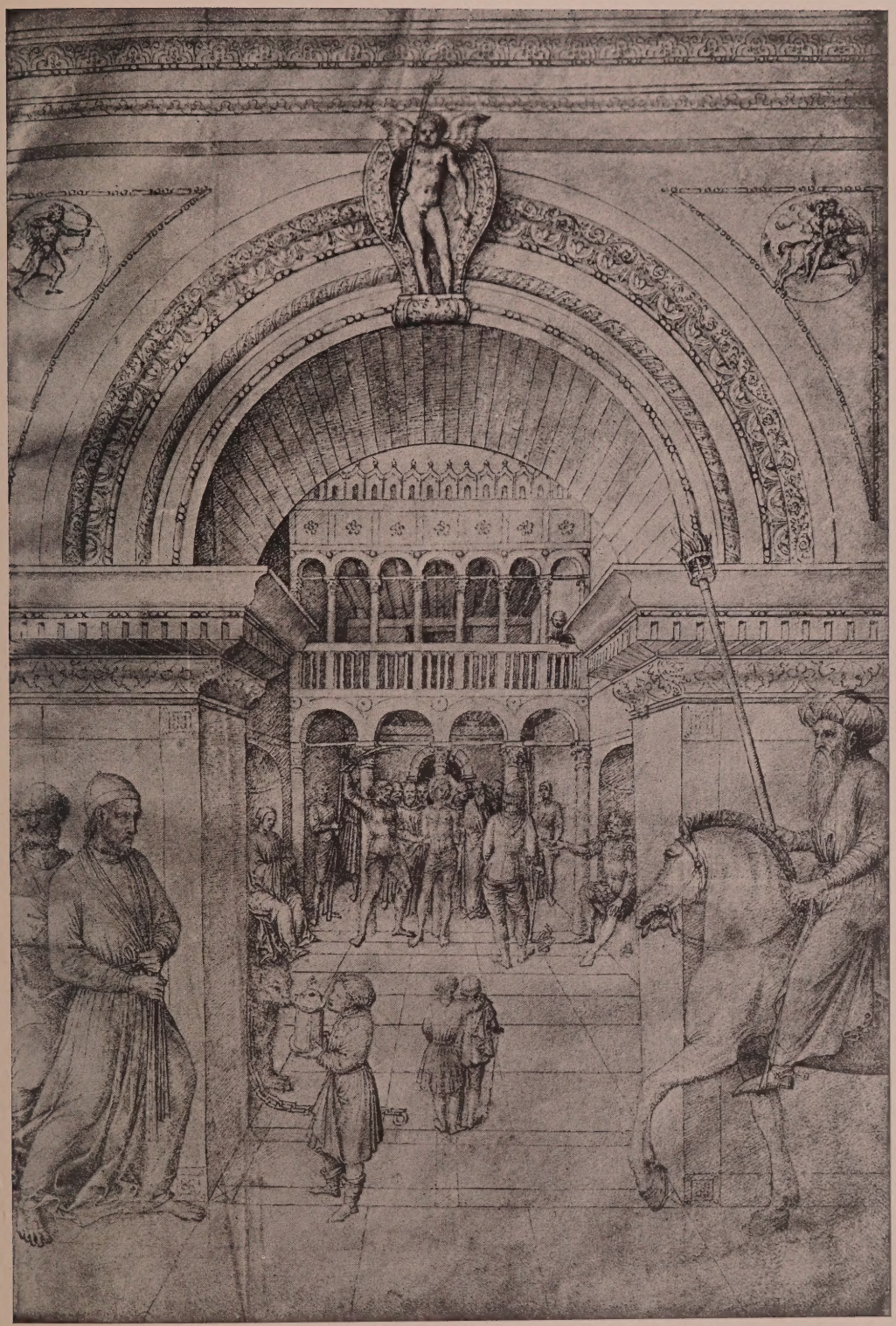
Holz. 0.45 : 0.28
London

Antonio Vivarini
Anbetung der Könige

Holz. 1.11 : 1.76
Berlin

Jacopo Bellini
Kreuztragung

Federzeichnung. 0.29 : 0.43
Paris

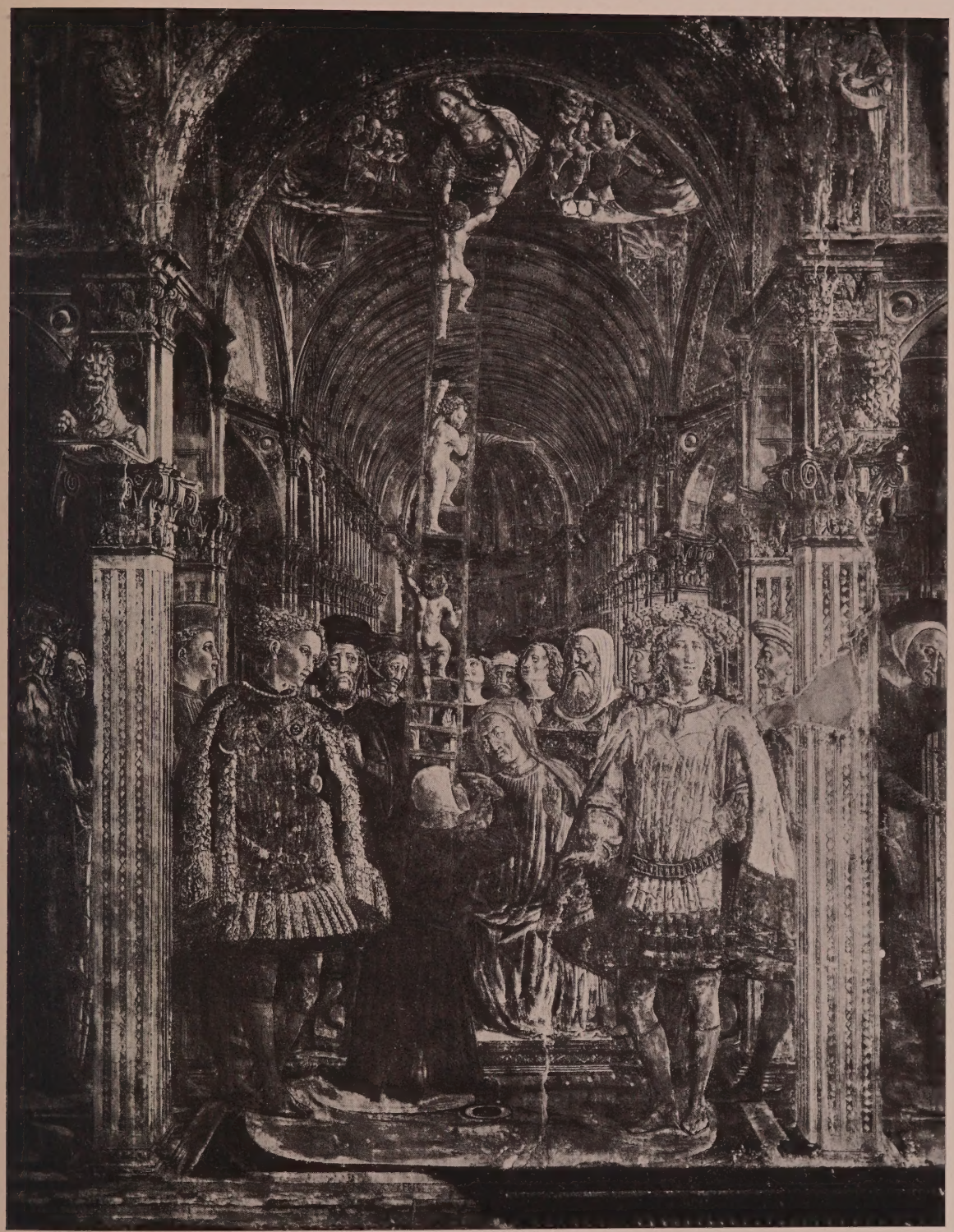


Jacopo Bellini
Geißelung Christi

Federzeichnung. 0.43 : 0.29
Paris

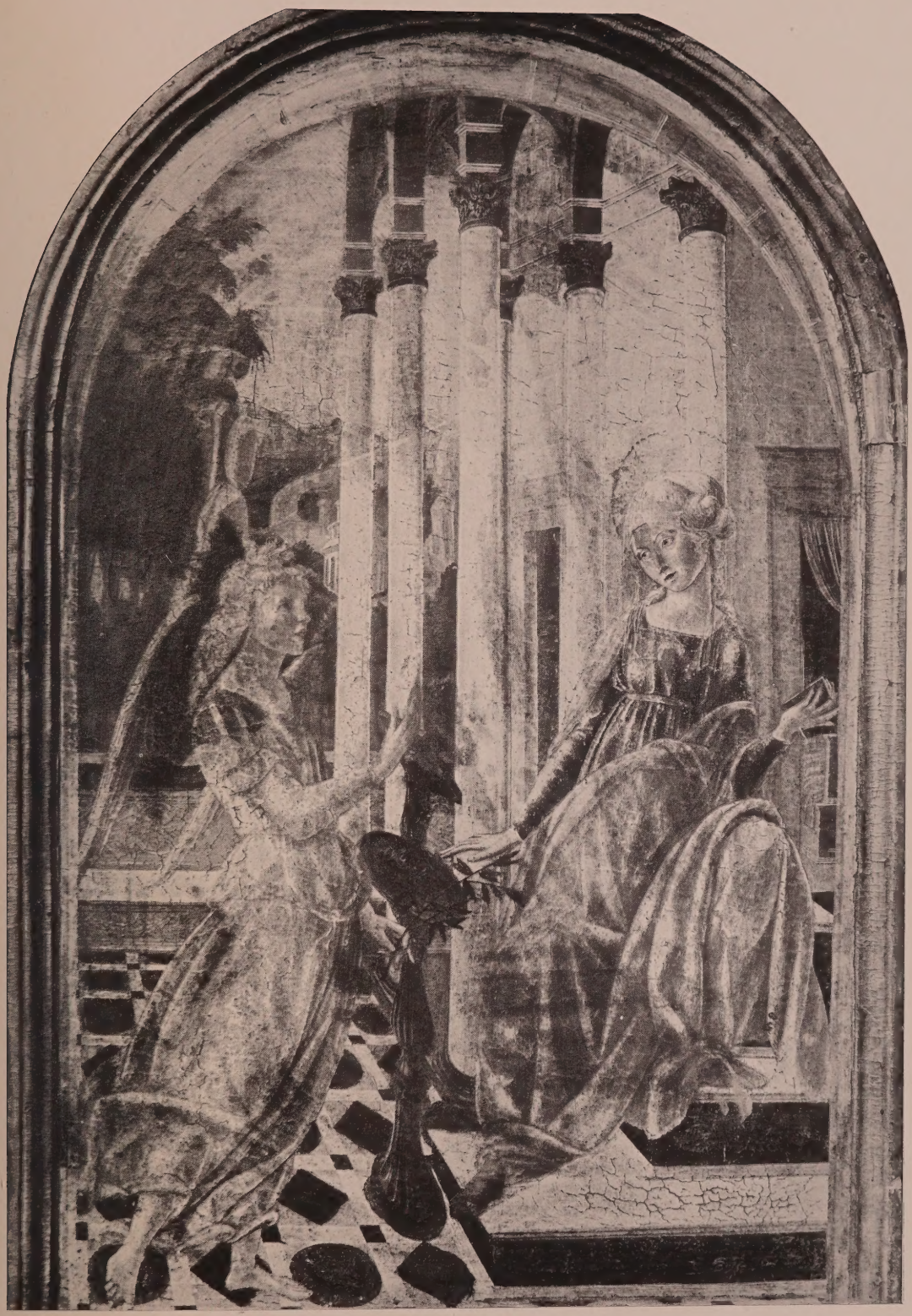
Squarcione
Hieronymus und andere Heilige

Holztafeln in alter Umrahmung
Padua



Lorenzo Vecchietta
Maria empfängt die Kindlein

Fresko
Spital, Siena



Cecco di Giorgio
Verkündigung

Auf Holz
Siena

Neroccio di Landi
Madonna zwischen Heiligen

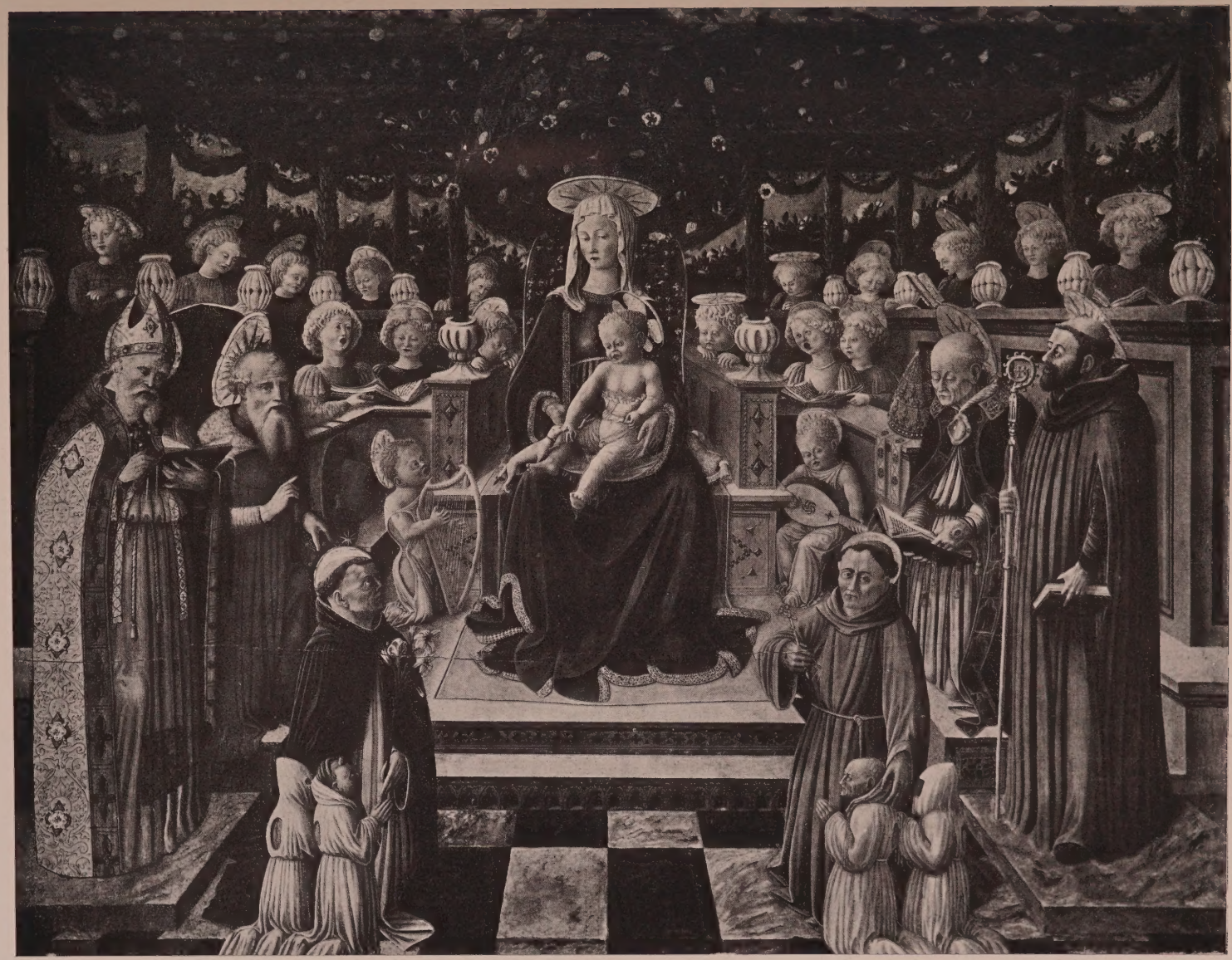
Auf Holz
Siena

Matteo di Giovanni
Madonna

Holztafel im alten Rahmen
Siena

Bonfigli
Übertragung der Gebeine des hl. Herculanus

Fresko
Perugia



Boccati
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen

Auf Holz
Perugia

Fiorenzo di Lorenzo
Verehrung des Christkindes

Auf Holz
Perugia

Pinturicchio
Disputation der heiligen Katharina

Fresko
Borgia-Gemächer, Vatikan

VIII. DIE UMBRO-FLORENTINER.

SELBSTÄNDIGE ARBEIT AN DEN PROBLEMEN DER ZEIT: PERSPEKTIVE, KOLORISMUS UND STATUARIK.

NEBEN den liebenswürdigen aber provinziellen Nachfolgern Gozzolis und Ghirlandaios, denen die heitere und vielfältige Erzählung Hauptsache war, sind in Umbrien einige Künstler von hohem Range tätig gewesen: Piero della Francesca und seine großen Schüler Melozzo da Forli und Luca Signorelli. Dem reichen Florentiner Kunstleben entnehmen sie nicht die oberflächliche Erscheinungsform, sondern sie greifen die beherrschenden Probleme heraus. Das erste ist die Perspektive, deren Studium in Florenz seit Brunelleschi und Masaccio von Künstlern und Theoretikern mit großem Interesse betrieben wurde. Die »Umbro-Florentiner« sind der Verkürzung der Gebäude und Objekte, aber auch der menschlichen Figur mit so viel Gründlichkeit und Konsequenz nachgegangen, daß sie hierin den Durchschnitt der Florentiner Malerei weit hinter sich lassen. Das zweite ist der Kolorismus. Wir beobachteten in Florenz Ansätze zu einer besonders feinen und merkwürdigen Ordnung der Farben, die wahrscheinlich auf Domenico Veneziano zurückgehen; sein Schüler Piero della Francesca führt nun diese Richtung mit höchstem Geschmack weiter. Dann machte sich bei den Florentiner Malern die Bewunderung für die Tiefe und Kraft des niederländischen Kolorits bemerkbar: für die jüngeren Umbro-Florentiner, besonders Melozzo, ist die Anlehnung an die niederländische Ölmalerei besonders fruchtbar gewesen. Endlich drittens die »Statuarik« — womit hier die Tendenz zu statuenhafter Durchbildung der Einzelfigur gemeint ist: bei Piero und Melozzo finden wir jenes feste Hinstellen wuchtiger Gestalten wie bei den älteren Florentinern — Masaccio und seinen Nachfolgern, deren Vorbild hierin Donatello war —; bei Signorelli dann die scharfe Durchbildung reich bewegter Figuren, etwa in dem Sinne der Maler-Plastiker. Bei allen solchen Bestrebungen aber lehnen sich diese Meister keineswegs in äußer-

licher Nachahmung an die Florentiner an, sondern sie arbeiten selbständig; auf ihren besonderen Wegen geben sie sogar an Eigenart und Feinheit oft mehr als jene.

PIERO DELLA FRANCESCA (um 1406—1492),

aus dem Appenninenstädtchen Borgo S. Sepolcro, ging 1439 mit Domenico Veneziano nach Florenz, wo er als dessen Gehilfe ein Jahrzehnt lang tätig war. Aus Florenz brachte er die Tendenz zum festen statuarischen Hinstellen der Figuren mit, wie sie dort etwa durch Castagno vertreten war, und das Interesse an theoretischen Studien; er verfaßte eine Abhandlung über Perspektive, die uns noch erhalten ist; seine Werke zeigen eine meisterliche Beherrschung des damaligen perspektivischen Könnens. In Florenz erwarb er auch die koloristische und technische Schulung, die wohl im besondern auf seinen Meister Domenico Veneziano zurückgeht, und die sein größter Ruhmestitel geworden ist: er ordnet die Farben mit so eigenartigem und feinem Sinn, wie kein anderer Quattrocentist, und er trägt sie leichter und zarter auf als die Florentiner.

Tafel 113 Bildnis der Battista Sforza, Herzogin von Urbino (Uffizien), um 1470 gemalt, ist ein köstliches Beispiel dafür, wie Piero die Absichten der Florentiner Maler aufnimmt und verfeinert. Es ist die Weiterbildung jener merkwürdigen Profilporträts (vgl. Tafel 54), die jedenfalls in Florenz entstanden sind, vielleicht von der Hand seines Lehrers Domenico. Die Linie ist hier weniger delikat, aber das Farbige noch feiner als dort. Wie der Kopf mit den ganz schwachen Schatten hell vor dem hellen Himmel steht, das ist schlechterdings bezaubernd. Bei Tizian und Rembrandt lösen sich die Farben vom dunklen Grunde und zeigen nur an kleinen Lichtstellen ihre reinste Klarheit; die ältere Malerei dagegen will die ganze Bildfläche möglichst mit hellen, ungetrübten Farben schmücken; in diesem primitiven Kolorit, hell in hell, Farbe gegen Farbe, ist Piero der größte Meister gewesen. Da die moderne Malerei wieder nach durchgehender Helligkeit strebt, ist sein Ruhm in unserer Zeit neu erstanden.

Tafel 114 Der Herzog und die Herzogin von Urbino mit den kirchlichen und weltlichen Tugenden (Rückseiten des vorigen Bildes und seines

Gegenstückes). Bei ihren Festen bediente sich die Renaissance gern der aus dem Altertum entnommenen Idee des »Triumphes«, insbesondere der Triumphwagen (vgl. Tafel 47); auch einem großen Holzschnittwerke unseres Albrecht Dürer liegt dieser Gedanke zugrunde. Hier sind nun auf den Rückseiten der Bildnisse der Herzog Federigo und seine Gemahlin auf Triumphwagen dargestellt, die von Liebesgöttern gelenkt werden; Federigo ist von den vier weltlichen Kardinaltugenden begleitet, die Herzogin von den drei christlichen; ihren Wagen ziehen Einhorne, die Symbole der Keuschheit. Die Umgebung spielt hier noch eine größere Rolle als auf den Vorderseiten; der helle, graue Ton der mittelitalienischen Landschaft ist niemals feiner wiedergegeben worden. Wie Juwelen stehen darin die leuchtenden Farben vorn.

Die Taufe Christi (London). Der Ausdruck in Pieros Gestalten *Tafel 115* ist streng, geschlossen; das wirkt hier noch stärker als in dem Bildnis der Herzogin — während sonst die meisten umbrischen Maler nach liebenswürdiger Heiterkeit und schließlich Süßigkeit strebten. Und die Figuren sind einfach und kräftig hingestellt, die Engel erscheinen fast athletisch gegen die zarten Geschöpfe Fra Filippos oder Botticellis. In beidem, herbem Ausdruck und schwerem Dastehen, mag man einen Nachklang von Castagnos Art sehen. Dazu nun der merkwürdige Kolorismus, den man sogar in der Abbildung ahnt: wie die weißen Wolken und die weiße Taube vor den Himmel gesetzt sind, wie der Baumstamm hell gegeben ist — während bei den anderen Quattrocentisten die Bäume regelmäßig dunkel die hellere Landschaft überschneiden und zurücktreiben.

Thronende Madonna mit Engeln, Heiligen und dem Herzog *Tafel 116* Federigo von Urbino als Stifter (Mailand). Die Hände Federigos sind wahrscheinlich von Justus van Gent fertig gemalt, einem Niederländer, der wie Piero und dessen Schüler Melozzo am Hof des kunstsinnigen Herzogs beschäftigt war und seine italienischen Zunftgenossen in manchem beeinflußt hat, insbesondere im Technischen. — Der ernste Ausdruck der Köpfe und das schwere Dastehen der Gestalten sind wieder bezeichnend für Pieros herbe Kunst. Die Architektur hat zwar kleine Details, aber ihre Gesamtwirkung ist doch mächtig und gibt dem Bilde eine geschlossene Einheit, wie sie im Quattrocento bis dahin sehr selten war, besonders in

Oberitalien. Der Maler strebt nach möglichst starker Illusion des Bildeindruckes, außer der Perspektive dient ihm dazu noch das oben von der Muschel herabhängende Ei, das die dahinter liegende dunkle Fläche zurücktreibt, gewissermaßen um sich her Raum schaffend. Die späteren Maler in Oberitalien haben regelmäßig zu ähnlichem Effekt einen Beleuchtungskörper oder dergleichen in ihren Altargemälden angebracht. In der Geschlossenheit der Komposition strebt Piero hier dem Typus zu, der seit etwa 1480 in Oberitalien herrschend wird: statt des geteilten Altarwerkes das einheitlich aufgebaute: die Heiligen um Marias Thron in ruhiger Stimmung versammelt, in einer Halle, die zumeist mit einer Halbkuppel abschließt, und deren Formen als gemalte Fortsetzung des geschnitzten Rahmens erscheinen. (Die letztere Verstärkung der Illusion begegnet uns zuerst in einem noch geteilten Altarwerk Mantegnas von 1459.) Die feinste Entwickelung hat dieser Typus der *santa conversazione*, der »heiligen Unterhaltung«, in der venezianischen Malerei gefunden. In Florenz war man längst zum einheitlichen Altargemälde übergegangen. Masaccio hatte in seinem Fresko der Dreieinigkeit (Tafel 29) zum ersten Male eine Halle von starker Illusionskraft gemalt, das Vorbild der späteren Altar-Architekturen; wie aber in dem freieren Florenz so manche ältere Tendenzen lebendig blieben, so begegnen wir noch 1485 in Botticellis Berliner Altar (Tafel 71) einer merkwürdigen Reminiszenz an die geteilten Altäre der Gotik. In Oberitalien hält man sich, weniger frei, an die einmal zur Herrschaft gelangten Typen.

Tafel 117 Auffindung und Bewährung des heiligen Kreuzes, Fresko (S. Francesco, Arezzo): Kaiserin Helena läßt auf Golgatha drei Kreuze ausgraben (links), das Kreuz Christi wird daran erkannt, daß es durch Auflegen einen Toten erweckt (rechts). In Arezzo ist ein Freskenzyklus Pieros erhalten, die Legende des heiligen Kreuzes, sein bedeutendstes Werk und eines der großartigsten der gesamten Quattrocento-Malerei. Auch hier, wie in den Tafelbildern, das merkwürdig Verschlossene im Ausdruck und das feste Dastehen der Gestalten. Aber sogar das feine Kolorit der Tafelbilder entzückt uns in diesen Fresken; unsere Abbildung kann allerdings keine Vorstellung davon geben, man ahnt nur vielleicht an der Fassade hinter der Hauptszene, welche Bedeutung hier den Farben

zukommt, und den Lichtwerten: überall ist mit der verschiedenen Leuchtkraft der einzelnen Farbstücke gerechnet. Der Kolorismus ist hier besonders erstaunlich, da sonst im Fresko die Farbe kühl und reserviert zu sein pflegt. Wären die Fresken von Pieros Lehrer Domenico Veneziano in Perugia und Florenz erhalten, so würden wir wissen, wie weit etwa schon der Venezianer in der koloristischen Verfeinerung des Fresko gekommen war. — Die Architektur rechts zeigt Pieros Interesse an perspektivischer Zeichnung, ebenso die verkürzte Laube, die auf unserer Tafel noch von dem Gemälde unter dem Kreuzeswunder mit reproduziert ist; man sieht hier die obere Hälfte eines Schlachtenbildes, die etwas steif wehenden Fahnen — im Original von großem farbigem Reiz.

Der Traum des Kaisers Konstantin, Fresko (daselbst). Die *Tafel 118*
Komposition schlicht und raumklar, im Sinne der großen Florentiner, die Gestalten einfach und mächtig. Hier kann man auch in der Abbildung die feine Abstufung der Tonwerte erkennen. Künstliches Licht kämpft mit der Dunkelheit. Es ist der erste — uns erhaltene — ernsthafte Versuch, eine Nachtszene al fresco zu malen.

MELOZZO DA FORLI (1438—1494)

folgt dem Piero della Francesca vor allem in dem Interesse für die perspektivische Zeichnung und in der Größe der Anschauung; der Vortrag ist etwas derber, das Kolorit dunkler als bei Piero. Der vorhin genannte Niederländer Justus van Gent, mit dem Melozzo in Urbino zusammen tätig war, hat auf seine Malweise zeitweilig ziemlich stark eingewirkt, wie die von Melozzo für die Urbinater Bibliothek gemalten Allegorien (jetzt in Berlin und London) zeigen.

Die Gründung der vatikanischen Bibliothek, Fresko (Vatikan), *Tafel 119*
vollendet 1477: der Bibliothekar Platina kniet vor Sixtus IV., der von seinen Nepoten und Würdenträgern umgeben ist; in der Mitte steht Kardinal Giuliano, der spätere Julius II. Der ernste geschlossene Ausdruck der Köpfe, das felsblockartige Dastehen der Gestalten — beides an Piero erinnernd — gibt einen ganz besonders starken Eindruck von den gewaltigen Menschen der Renaissance. Die stark verkürzte Architektur

ist reich, aber sehr schwer und massiv, es liegt darin dieselbe künstlerische Empfindung wie in den Figuren. Wie graziös und spielerisch sind dagegen die Gebäude bei den gleichzeitigen Florentinern!

Tafel 120 Himmelfahrt Christi, Fresko, Fragment (Palazzo del Quirinale, Rom). Melozzos bedeutendstes Werk war die Ausmalung der Halbkuppel im Chor von SS. Apostoli zu Rom: Christus, auf Wolken gen Himmel fahrend, zwischen zahlreichen Engeln. Als der Chor 1711 zerstört wurde, blieben nur einige Fragmente der Fresken erhalten, die heute sogar getrennt aufbewahrt werden: das Mittelstück im Quirinal, und eine Anzahl prächtiger Engelfiguren in der Sakristei von St. Peter. — Das Auffallendste an der Christus-Gestalt ist die Verkürzung: wir haben den Eindruck, als schwebe die Figur hoch über uns. Sonst pflegte man den Augenpunkt etwa in die Bildmitte zu verlegen, das heißt das Bild so zu zeichnen, als stünde der Beschauer ungefähr auf gleicher Höhe mit ihm; die tatsächliche Entfernung des Gemäldes vom Betrachter ließ man außer acht, mochte die Kirchenwand noch so weit hinauf reichen. Hier also soll die Illusion erweckt werden, daß sich die an hochgewölbter Apsis gemalte Szene wirklich hoch über uns befinde. Der Begründer der Renaissance-Malerei, Masaccio, hat zuweilen dasselbe Prinzip der Bildkonstruktion angewandt (vergleiche Tafel 29), doch eben nur vereinzelt und zurückhaltend, nicht mit dem schroffen Effekt wie hier. Auch Donatello hat gelegentlich ein Relief in Untensicht angelegt. Im allgemeinen jedoch vermieden die Florentiner diese Wirkung und blieben dabei, den Beschauer in der Höhe des Bildes zu denken, gewiß nicht aus Bequemlichkeit — viele von ihnen suchten ja künstlerische Probleme auf, namentlich gerade die Schwierigkeiten der Verkürzung —, sondern jedenfalls aus Gründen des Geschmackes: um dem Gemälde seinen Wert als selbständiges Kunstwerk zu wahren, unabhängig von seiner Anbringung im Gebäude, um es vor der Herabsetzung zum Kunststück, zum Exempel optischer Täuschung zu bewahren. Es ist bezeichnend, daß Michelangelo, der größte Meister der Verkürzung, bei seinen Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle auf die Untensicht verzichtete, die ihn vom technischen Standpunkt aus gewiß in hohem Grade gereizt hätte. Melozzo dagegen hatte gerade im Vatikan ein Deckenbild, eine Balustrade mit Putten, in völliger Unten-

sicht gemalt, so daß man von unten hinein zu sehen glaubt. Die eingehenden theoretischen Studien des Piero della Francesca kamen ihm bei solchen Verkürzungen zugute. Eine ähnliche Konsequenz der perspektivischen Konstruktion werden wir bei Mantegna finden, der hierin vielleicht das Vorbild Melozzos gewesen ist; das berühmteste Beispiel der Untensicht sind dann im Cinquecento Correggios Kuppelfresken in Parma, und schließlich hat die Barockmalerei das Prinzip immer kunstvoller und großartiger entwickelt: man tritt in eine Kirche, und wenn man hinaufblickt, so glaubt man eine schwindelnd hoch sich auftürmende Architektur zu sehen, ganz oben aber öffnet sich der Himmel, in dem auf Wolken zahllose Figuren in den gewagtesten Verkürzungen schweben. — Man wird bemerken, daß sich Melozzos realistische Auffassung auch in der Bewegung geltend macht: man hat den Eindruck, daß diese schwebende Figur einige Mühe hat, auf den sich schiebenden Wolken zu balancieren. Da zugleich die Formen durch die Verkürzung verschiedenes Maß erhalten, so kann freilich der Eindruck ruhiger Feierlichkeit nicht zustande kommen: wie den Florentiner Problematikern, ist auch diesem Künstler die Arbeit an den formalen Problemen wichtiger als der Empfindungsgehalt, den der Gegenstand verlangte.

Musizierender Engel, Fresko, Fragment (Sakristei von St. Peter, Rom). Es ist dies eine von den Engelfiguren, die den segnenden Christus im Chor von SS. Apostoli umgaben und die noch als Einzelfragmente erhalten sind. Ein merkwürdiger Engeltypus; knaben- und mädchenhafte Züge mischen sich darin, wie auch bei Botticelli, aber statt der aristokratischen Formenfeinheit jubelt uns hier eine derbe Kraft entgegen, deren Schönheit nicht in der formalen Erscheinung liegt, sondern in dem Eindruck gesunder Urwüchsigkeit. *Tafel 121*

LUCA SIGNORELLI (nach 1450—1523)

von Cortona war bei Piero della Francesca in der Lehre, als dieser seine Fresken in Arezzo malte. Das Studium der menschlichen Gestalt und der perspektivischen Zeichnung mag der Knabe damals unter Piero begonnen haben, auch sein Interesse für die koloristische Behandlung geht wohl

auf Pieros Lehre zurück, wenn auch Signorellis Farben in anderer Skala gewählt sind: schwerer und dunkler. Er ist ja um ein Menschenalter später geboren als sein Meister, und wenn er gleich diesem das Wertvollste der Florentiner Kunst zu erfassen und weiterzubilden suchte, so war es eben eine entsprechend jüngere Richtung: nicht Castagno und Domenico Veneziano, sondern Pollaiuolo und Verrocchio. Freilich handelt es sich, wie bei seinem Lehrer, keineswegs um schulmäßige Nachahmung der Florentiner, sondern um ein innerliches Verstehen und selbständiges Weiterbilden: die künstlerischen Absichten sind gleich, nicht die Ausdrucksmittel.

Tafel 122 Ein Mönch beim Schmause, Ausschnitt aus einer Szene der Benedikt-Legende: der Heilige überrascht zwei Mönche bei verbotenem Mahle, Fresko (Montoliveto Maggiore im Sienesischen); um 1497 gemalt. Die hellen und dunklen Flächen des Heiligen und der Magd vor der hellen Wand; die Nebenfiguren im Halbdunkel, phantastisch aufgehellt durch ein paar Lichtstrahlen (in verschiedener Stärke, je nach dem Abstand von dem kleinen Fenster) — solche Wirkungen kennen die Florentiner Freskenmaler nicht; sucht man nach Vorbildern, so möchten sie, wenn nicht bei Piero della Francesca, dann eher unter den Niederländern zu finden sein.

Tafel 123 Die Geburt Johannis (Paris). Auch hier zeigt die Abbildung, wie Signorelli mit der Wirkung von Hell und Dunkel rechnet; alle Flächen haben verschiedenen Lichtwert; der schärfste Kontrast spielt an der Tür, in der eine halbüberschnittene Figur dunkel vor hell erscheint; drei Schlagschatten laufen von da aus. Die Schlagschatten haben den Meister, mehr als andere Maler, interessiert; auf seinen großen Gemälden sind sie ebenfalls mit ungewöhnlicher Sorgfalt angelegt, spielen eine besondere Rolle in der Bildwirkung. Auch die Schattenkonstruktion gehörte zu den fast wissenschaftlich betriebenen Interessen der damaligen »Problematiker«; in den theoretischen Schriften nimmt sie neben Perspektive und Proportionslehre ihren Platz ein. Die Anordnung auch der übrigen Figuren ist höchst originell. Wir erinnern uns der reizvollen Erfindung und Lichtökonomie, die wir in einer Florentiner Predella, von Fra Filippo, gefunden hatten (Tafel 46).

Ergreifung der Verdammten durch die Teufel, Fresko (Dom, Orvieto). Von 1499 bis etwa 1505 malte Signorelli sein berühmtes Hauptwerk, die Fresken der »letzten Dinge« in Orvieto. In ihnen äußert sich nun in aller Kraft jene zweite Tendenz des Meisters: der Anschluß an die jüngere Generation der führenden Florentiner, an die Maler-Plastiker. Was wir etwa an Pollaiuolos Sebastians-Marter (Tafel 57) beobachteten — die statuenartigen Figuren, mit scharfer Zeichnung der Anatomie, mit lebhaften Bewegungen und schwierigen Verkürzungen — das erscheint hier in reichster, großartigster Ausbildung. Man muß jede einzelne Gestalt studieren, die (übertriebene) Angabe der Knochen und Muskeln, die stürmischen Bewegungen, kühnen Verkürzungen, und die vielfachen Kontraste von Figur zu Figur. Die rhythmische Klarheit eines Masaccio oder auch nur Ghirlandaio darf man hier freilich nicht suchen, die Absicht ist: möglichst viele Aktstatuen. Kurz nach Vollendung dieses Freskenzyklus zeichnete Michelangelo seinen berühmten Karton der »badenden Soldaten«, das erste sieghafte Werk der klassischen Kunst; Michelangelo läßt den Umbrer weit zurück in Wahrheit und Feinheit der Zeichnung, aber es war doch von großer Bedeutung, daß er in Orvieto diese Fresken entstehen sah, »die erste — wie Burckhardt sagt — ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Formen«. *Tafel 124*

Lucan-Bildnis und Szenen aus seinen Werken, Ausschnitt, Fresko (daselbst). Die dekorativen Malereien, von denen die Fresken der »letzten Dinge« begleitet sind, bilden im Inhalt ein literarisches und halbheidnisches Gegenspiel zu dem grandiosen Ernst der Hauptbilder: antike und neuere Dichter des Jenseits, von Szenen aus ihren Werken umgeben — Humanismus und Dogmatik vertragen sich noch miteinander. Formal ist der Kontrast zwischen Spiel und Ernst noch größer. Die Ornamentik ist eines der ersten Beispiele der *Groteske:* jener eigentümlichen Verbindung von Rankenwerk mit Tier- und Menschenleibern; so genannt nach den antiken Malereien in den römischen »Grotten«, dem Vorbild für Raffaels vatikanische Dekorationen. In den kleinen Rundbildern zeigt sich wieder die Freude an der Darstellung des Nackten, kompliziert durch Bewegung, Verkürzung und Kontraste. Wieviel Stolz und Freude mag Signorelli bei dieser Arbeit empfunden haben, deren gleichen es in Florenz nicht gab. *Tafel 125*

Tafel 126 Pan mit seinen Begleitern (Berlin), wahrscheinlich für Lorenzo de' Medici gemalt. Das merkwürdige Bild gehört mit Botticellis »Primavera« zu den ersten bedeutenden Profangemälden für das Privathaus, ein Kunstzweig, der allmählich immer größere Bedeutung gewann. Bis dahin war die Kirche der wichtigste Auftraggeber gewesen, für Fresken und Altargemälde. Die Bestellungen von weltlicher Seite waren zunächst hauptsächlich Wandbilder für die großen Säle der Rathäuser; so in Siena, Padua, Venedig; die Ausmalung fürstlicher Privatgemächer spielt daneben nur eine verhältnismäßig geringe Rolle. Dagegen gewöhnen sich die Fürsten und reichen Herren im späteren Quattrocento mehr und mehr daran, sich einzelne Staffeleibilder malen zu lassen, für die sie meist einen recht umständlichen allegorischen Inhalt vorschreiben; den Malern war das nicht immer angenehm, aber jedenfalls wußten sie, daß ihr Werk in gute Hände kam und in dem »Studio« des Bestellers ein besseres Licht fand, als es die meisten Altäre hatten; und dann waren solche Studiobilder eben nur als Kunstwerke gemalt, nicht zu praktischen Zwecken, wie doch schließlich die Altäre (und die Cassoni, die Profanbilder der früheren Zeit). Auch fehlte die Fesselung durch die kirchliche Tradition, der Erfindung war also größere Freiheit gelassen, während zugleich der künstlerische Ehrgeiz besonders dankbare Umstände fand. So hat die Betätigung an den Studiobildern für die malerische Freiheit in Erfindung und Technik eine bedeutende Rolle gespielt, besonders in dem reichen Venedig mit seinen vielen Kunstsammlern. — Wie bei Botticelli Frühling, Schönheit und Liebe in antikischer Allegorisierung dargestellt sind, so hier Musik und Landleben, allerdings in einer mythologischen Einkleidung, deren Sinn nicht so unmittelbar zum Auge spricht wie Botticellis graziöse Figuren in dem schönen dunklen Garten. Es sind ländliche Gottheiten: der bocksfüßige Pan, mit Glorienschein und Mondsichel, umgeben von nackten Hirten und Nymphen; einige spielen auf der Flöte, der alte Hirt vorn hört zu, ein anderer Alter wendet sich zu Pan, dozierend oder taktschlagend. Man beachte die Kontraste in der Symmetrie; in den vier stehenden Figuren kreuzen sich die Analogien: die gebeugten Alten, und die gerade stehenden Jungen, die sich auch in dem viel helleren Ton der Haut entsprechen, aber doch wieder unter sich kontrastiert sind, als

Weib und Mann, Vorderansicht und Rückenansicht. Die komplizierte und harmonische Ordnung wohltemperierter Kontraste ist später ein besonders wichtiges Moment in der »klassischen Kunst« geworden; hier ist sie noch ziemlich unbeholfen. Auf ähnlicher Stufe etwa fanden wir sie in Pollaiuolos Sebastians-Marter (Tafel 57). — Die Behandlung des Nackten ist in dieser Abbildung deutlicher zu sehen, als an den beiden vorigen, deren Maßstab dafür zu klein ist. Die Modellierung ist sehr energisch, zu energisch im Vergleich mit der Natur, es fehlen die weichen Übergänge (Rücken des stehenden jungen Hirten, Arm des gebeugten vorn). Das Interesse des Malers liegt, im Unterschied von Pollaiuolo, nicht in der Linie, sondern in der Fläche; außerdem hat er ein feines Gefühl für den malerischen Reiz des Lichtspiels, auch abgesehen von seinem Wert für die Modellierung, ein Gefühl, das dem Florentiner ebenfalls fehlte (man sehe etwa die Beine des alten Hirten rechts). Darin zeigt sich jene Begabung Signorellis, die wir an dem Fresko von Montoliveto beobachteten. So ist auch die kleine Figur der stehenden Nymphe im Mittelgrunde links ein interessantes Lichtspiel, und der Triumphbogen weiter zurück ist nicht als Muster scharfer Zeichnung gegeben wie bei Pollaiuolo, sondern als farbiges Spiel von Hell und Dunkel; und so die ganze Umgebung: im Boden wechselt saftiges Grün mit feinem Grau, beides von energischen Schlagschatten durchschnitten. Die ganze Bildfläche ist dadurch auch zwischen den stark modellierten Figuren aufs reichste gegliedert, die leeren Ecken oben sind von massiven Baum- und Felsformen gefüllt. Darin zeigt sich Signorelli hier noch als Quattrocentist; die klassische Kunst dagegen strebt nach Klarheit des Bildeindruckes und faßt die landschaftliche oder architektonische Umgebung in ganz schlichten Flächen und Linien zusammen, ordnet sie den Figuren unter, damit deren Form und Bewegung um so eindringlicher wirke.

Madonna in Landschaft (Uffizien). Ein »Tondo«; darüber in ein- *Tafel 127*
farbiger Malerei Medaillons mit schreibenden Propheten, und das Brustbild des Täufers: der Hinweis auf das Heil. Diesen theologischen Begleitfiguren entsprechen im Bilde selbst Begleitfiguren ganz anderer Art: nackte Hirten, die mit dem heiligen Gegenstande nichts zu tun haben, die nur da sind, weil den Künstler (und vielleicht auch den Besteller des Bildes)

die Darstellung des Nackten interessierte. Die Motive erinnern mehrfach an das Pan-Bild, doch sind die Bewegungen freier, die Modellierung etwas weicher, das Spiel des Lichtes noch reizender (besonders bei der Figur links). Die Bewegung der Madonna ist kompliziert, und zugleich geschickt der Rundform angepaßt (man studiere daraufhin auch die Stellungen der Hirten); die Betonung der Gelenke in den Fingern und deren spreizige Haltung erinnert noch an die Maler-Goldschmiede; dagegen zeigt sich in den schweren Körperformen, in dem schlichten Umriß und in der schmucklosen Gewandung schon der Geschmack des Cinquecento.

Tafel 128 Magdalena am Kreuze (Accademia, Florenz). Die Anpassung an die Prinzipien der klassischen Kunst geht hier noch weiter. Magdalena gestikuliert nicht bloß mit dem Arm, sondern die Bewegung geht durch den ganzen Körper: das ist »die große Gebärde« des Cinquecento. In der Gewandung sind mächtige Motive gesucht, auch bei den drei Figuren im Mittelgrunde, die in berechneten Kontrasten stark bewegt sind. Boden, Felsen und Himmel sind sehr viel einfacher in Linie und Fläche als früher; freilich kommt dabei nicht die Größe der klassischen Meister heraus, sondern eine gewisse Kahlheit, die dem ganzen Bildeindruck etwas Unbefriedigendes gibt.

Der Schüler des Piero della Francesca, der Nachfolger des Pollaiuolo blieb aber doch innerlich den grundlegenden Prinzipien der neuen Kunst fremd, paßte sich ihnen nur äußerlich an. Er lebte bis 1523, das natürliche Nachlassen der Schöpferkraft kam noch zu dem Widerspruch zwischen älterer Schulung und neuerem Wollen. Es ist ein ähnliches Schicksal wie bei Botticelli, nur daß Signorelli nicht resignierte; aber freilich sind die Gemälde seines Alters recht unerfreulich, zuweilen fast manieriert. Seine Jugendarbeiten jedoch gehören durch ihre Eigenart in Erfindung und Kolorit zu den wertvollsten Werken des späteren Quattrocento; und durch die aktreichen Fresken in Orvieto hat er für die Gesamtgeschichte der italienischen Kunst eine größere Bedeutung gewonnen als etwa Botticelli oder Filippino.

Piero della Francesca
Battista Sforza, Herzogin von Urbino

Holz. 0.47 : 0.33
Uffizien

Piero della Francesca
Herzog und Herzogin von Urbino mit den weltlichen und christlichen Tugenden

Holz. je 0.47 : 0.33
Uffizien

Piero della Francesca
Taufe

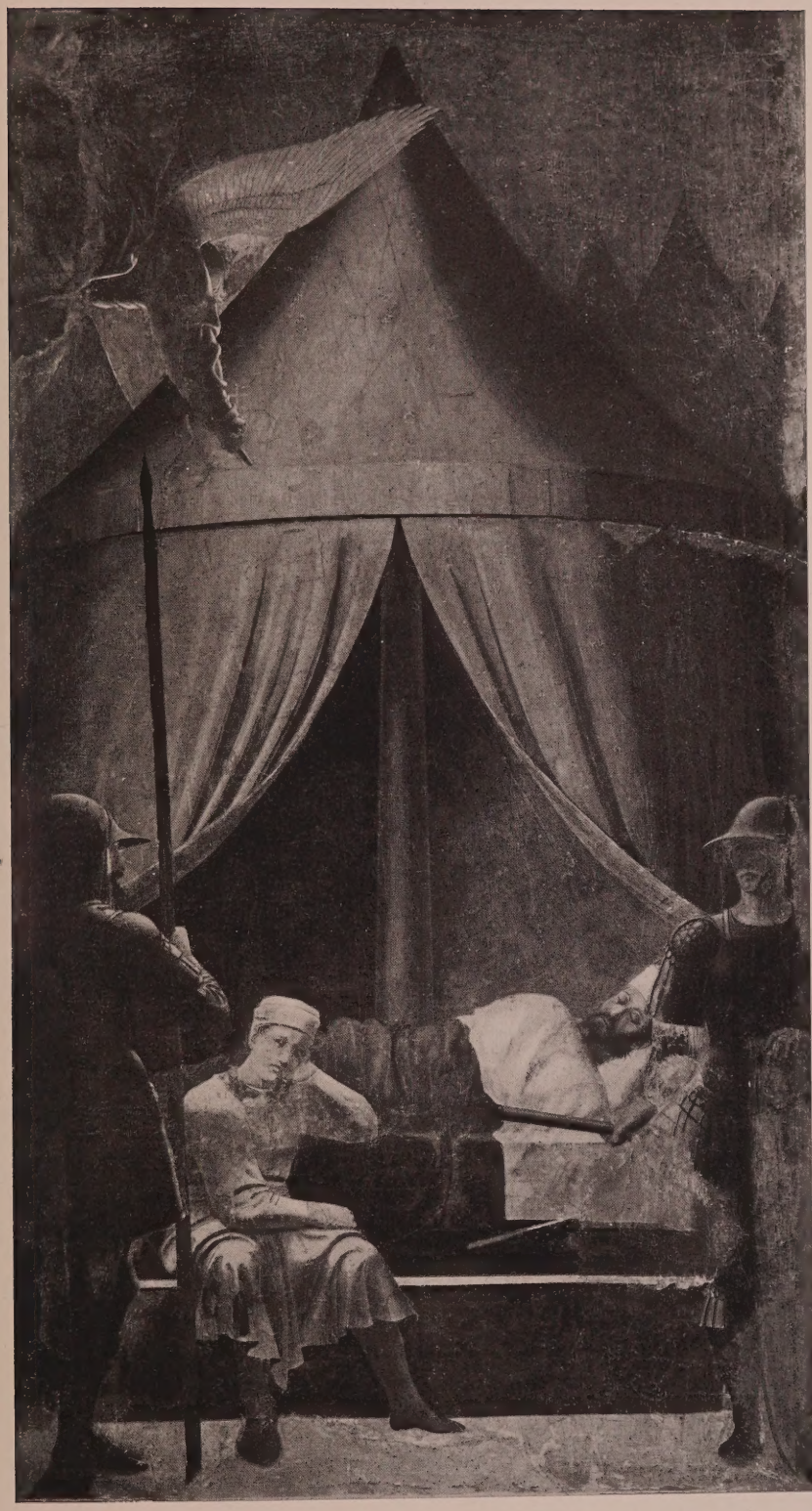
Holz. 1.66 : 1.15
London

Piero della Francesca
Thronende Madonna mit Heiligen und dem Stifter

Holz. 2.48 : 1.70
Mailand

Piero della Francesca
Auffindung und Bewährung des heiligen Kreuzes

Fresko
S. Francesco, Arezzo



Piero della Francesca
Traum Konstantins

Fresko
S. Francesco, Arezzo

Melozzo
Gründung der vatikanischen Bibliothek

Fresko
Vatikan

Melozzo
Himmelfahrt Christi

Fresko, Fragment
Quirinal, Rom

Melozzo
Engel

Fresko, Fragment
Peterskirche, Rom

Signorelli
Ein Mönch beim Schmause

Ausschnitt aus einem Fresko
Monte Oliveto Maggiore im Sienesischen

Signorelli
Geburt Johannis

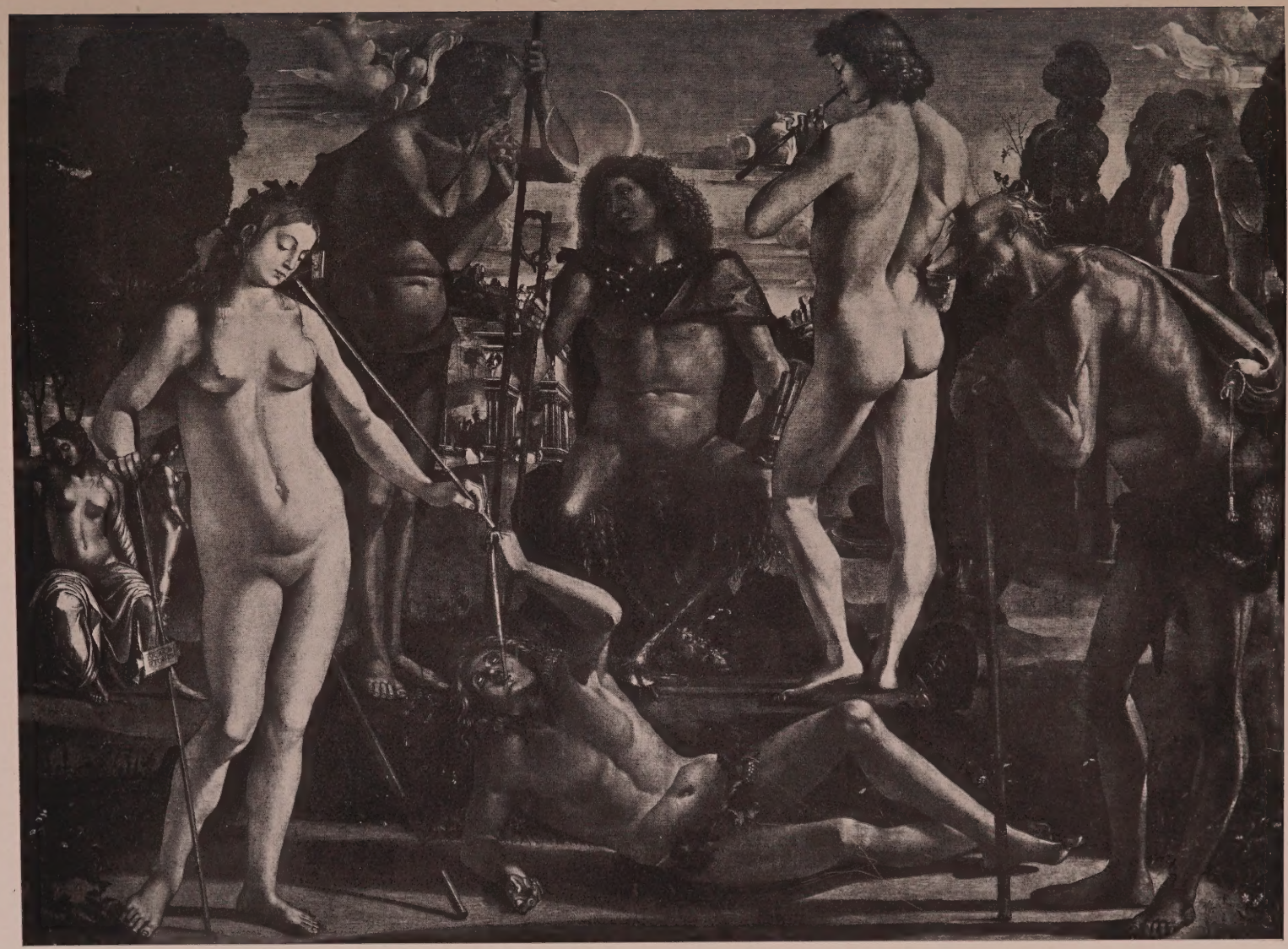
Holz. 0.30 : 0.70
Paris

Signorelli
Die Verdammten

Fresko
Dom, Orvieto

Signorelli
Lukan, Szenen aus seinen Werken, Grotesken

Fresko, Ausschnitt
Dom, Orvieto

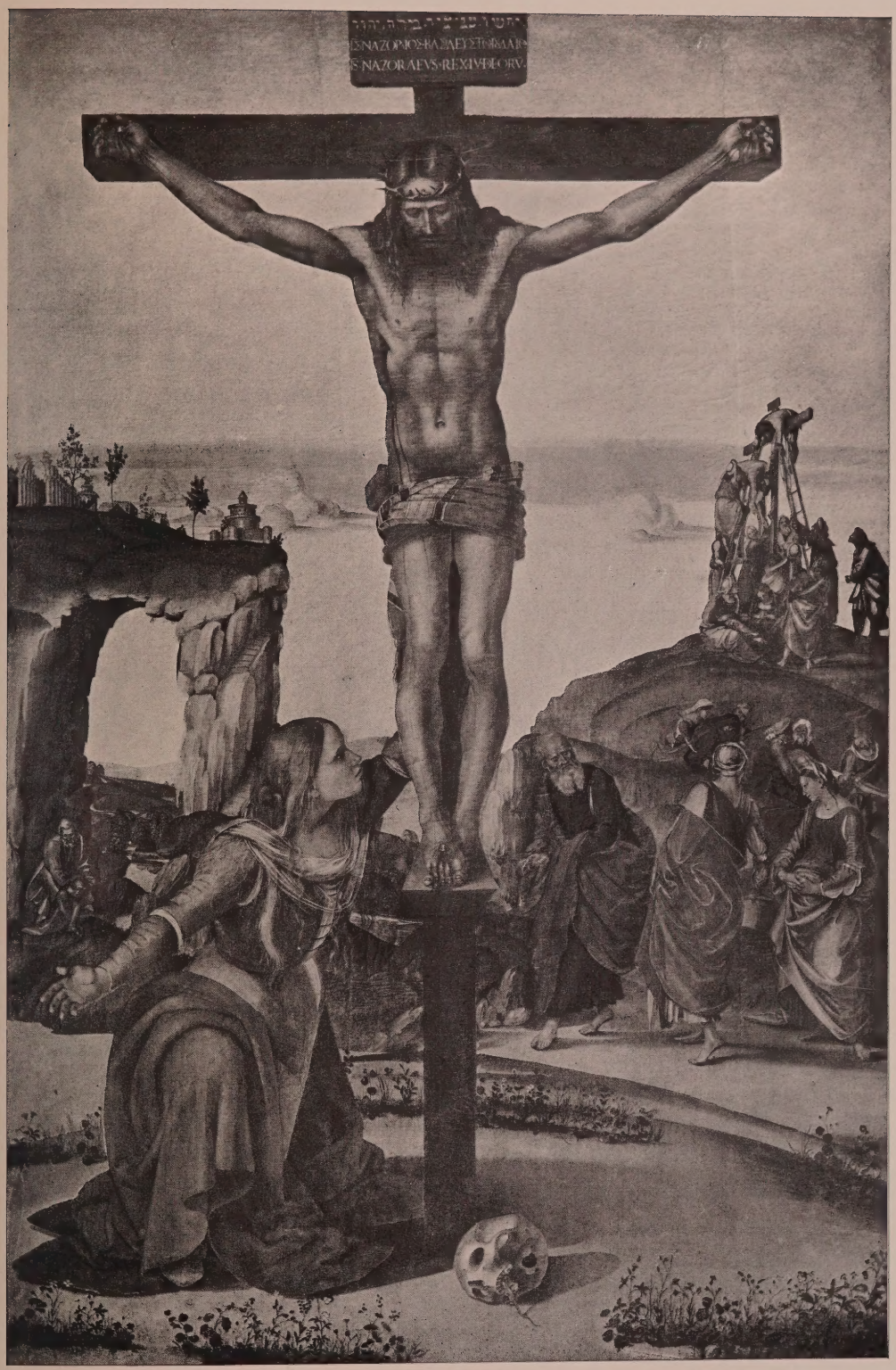


Signorelli
Pan mit seinen Begleitern

Leinwand. 1.94 : 2.57
Berlin

Signorelli
Madonna

Holz. 1.68 : 1.16
Uffizien



Signorelli
Magdalena am Kreuze

Leinwand. 2.49 : 1.66
Accademia, Florenz

IX. MANTEGNA.

ENTFALTUNG DER FORMANSCHAUUNG DONATELLOS: ÄUSSERSTE PRÄZISION IN FORM UND RAUM.

BIS um 1450 hatte die Malerei in Oberitalien wenig Fühlung mit der Florentiner Kunst und ihren neuen Tendenzen. Immerhin zeigt sich gegen die Mitte des Jahrhunderts hin der mittelbare oder unmittelbare Einfluß der Florentiner bei den bedeutenderen Meistern in der fortschreitenden Kenntnis der perspektivischen Gesetze und in der Beherrschung der Verkürzungen; so in Jacopo Bellinis Zeichnungen und Pisanellos Medaillen. Diese Momente verschwinden jedoch gegenüber einer durchgreifenden Umgestaltung und Erneuerung der Malerei, die sich seit etwa 1450 in Padua vollzieht, durch Andrea Mantegna (1431—1506).

Neben der eminenten persönlichen Begabung Mantegnas kommen noch zwei Momente für die Bedeutung Paduas in Betracht. Die humanistische Kultur, besonders lebendig in der ehrwürdigen Universitätsstadt, war die Ursache, daß die Künstler hier weit mehr als anderswo auf die antiken Denkmäler achteten. Immerhin waren die antiken Bauten und Skulpturen dem Maler doch nur Objekt, Stoff, wirkten nicht so sehr auf den Stil, die Formbildung; das geschah vielmehr durch den lebendigen und daher viel wichtigeren Einfluß der überlegenen Florentiner Kunst: durch die Tätigkeit florentinischer Meister in Padua. Zuerst kamen Fra Filippo und Uccello — ihre Paduaner Werke sind leider nicht erhalten; dann aber der bedeutendste Künstler, den Florenz damals hatte, Donatello. Er war dort von 1443—1453 tätig, führte eine Fülle von Meisterwerken aus, wurde rückhaltlos bewundert; eine Anzahl bedeutender Bronzekünstler arbeitete in seinem Sinne weiter, bis ins Cinquecento hinein. Wir hatten beobachtet, wie in Florenz die übermächtige Entfaltung der Plastik die eigentlichen Interessen der Malerei zurückdrängte, so daß diese schließlich sozusagen als gemalte Plastik aufgefaßt wurde. Immerhin blieb daneben doch noch manches aus der früheren Kunst lebendig. In Padua dagegen,

und in ganz Oberitalien, hatte die ältere Richtung nicht so bedeutende Werte geschaffen, daß sie sich vor dem gewaltigen Eindruck der Kunst Donatellos hätten behaupten können. Und unter seinem überwältigenden Eindruck wird nun in Mantegnas Malerei das oberste Interesse die kraftvolle und präzise Wiedergabe der Form und des umgebenden Raumes: Architektur und Landschaft. Von Donatello übernahm Mantegna auch die herbe, strenge Auffassung, die sich in ruhigem Ernst des Ausdruckes und in schlichter Geschlossenheit des Umrisses zeigt. Dagegen kommt für die Bildanschauung im ganzen Donatellos Vorbild weniger in Betracht: bei der Komposition von Fresken und Tafelbildern ergaben sich ja ganz andere Möglichkeiten als bei den Statuen und selbst den Reliefs des Plastikers. Hierfür nun, für die Erfindung und den Aufbau der Komposition, ist Mantegnas unmittelbarer Vorgänger Jacopo Bellini gewesen: in dessen Entwürfen (Tafel 102 und 103) finden wir dieselbe Freude an reicher Architektur, an ihrer wirkungsvollen perspektivischen Zeichnung; die Figuren sind, ebenfalls mit vielen Verkürzungen, frei in die reiche Bühne hineingestellt — nicht bloß im Vordergrund zusammengedrängt, wie bei den primitiveren Oberitalienern (etwa Tafel 97 oder 101). Manche Bildgedanken Jacopos finden sich bei Mantegna wieder, doch vereinfacht er die Komposition, verringert die Zahl der Figuren, eben weil er diese mit ganz anderer plastischer Kraft geben will. Außerdem scheint Mantegna im Technischen manches von Jacopo Bellini gelernt zu haben. Er stand zu ihm auch in naher persönlicher Beziehung: Jacopos Tochter Nicolosa war seine Frau. Gegenüber der Bedeutung Donatellos und Jacopos für Mantegnas Kunst kommt der früher zu hoch bewertete Einfluß seines Adoptivvaters Squarcione kaum in Betracht (vgl. Seite 78).

Mantegna war zugleich der bedeutendste Kupferstecher des italienischen Quattrocento; durch die Verbreitung seiner Stiche mag die Herrschaft seines Stils noch besonders beschleunigt und befestigt worden sein.

Tafel 129 Bildnis des Kardinals Lodovico Scarampi (Berlin). Der erste Eindruck ist wohl der strenge, fast mürrische Ernst dieses Kopfes, die gesammelte Ruhe. Was wir von dem kriegslustigen, üppigen, ja berüchtigten Kirchenfürsten wissen, spricht nicht dafür, daß Mantegna durch sein Modell auf diesen Ausdruck gekommen sei — Donatellos Geschmack

wird es sein, dem er nachstrebt: der Kopf des Gattamelata hat denselben Ausdruck gesammelter Ruhe. Und nun die Form: diese kräftige, scharfe, ja harte Modellierung; jede Fläche ist durchaus klar in ihrer Rundung und Begrenzung, die Weichheit der Übergänge ist der plastischen Genauigkeit geopfert. Die Haare sehen aus als wären sie von Metalldraht.

Die Darstellung im Tempel (Berlin). Die plastische Tendenz geht *Tafel 130* hier so weit, daß eine biblische Szene, die sonst mit vielen Gestalten in reicher Architektur erzählt zu werden pflegt, auf ein schlichtes Halbfigurenbild reduziert ist, auf ein Relief könnte man sagen: die wichtigen Personen in Hochrelief, die begleitenden dazwischen in Flachrelief, ein kräftiger Rahmen darum. Man muß die Energie und Sicherheit nachfühlen, mit der hier die Form gerundet und in dem engen Raum geordnet ist, überall aufs schärfste modelliert. Wie das Kind fest umwickelt ist und fast gleich einem Paket in Marias Händen steht, das darf man als eine spezielle Erinnerung an Madonnen Donatellos betrachten. Das Kissen auf der Brüstung verrät diesen Ursprung: in ruhigen Darstellungen der Madonna ist es am Platze, nicht hier in der Erzählung eines Vorganges. Der Ausdruck aller Köpfe ist ernst und streng; Mantegna verschmäht die liebenswürdige Grazie eines Fra Filippo, aber freilich liegt ihm auch nicht der pathetische Schwung, zu dem doch die biblische Erzählung aufzufordern scheint.

Der Leichnam Christi, von den Marien beweint (Mailand). Neben *Tafel 131* der Herbigkeit des Ausdruckes und der plastischen Kraft der Modellierung wirkt hier ein drittes Interesse des Meisters: die Verkürzung. Ihre Beherrschung ist ja für den Maler ein Teil der Beherrschung der Form. Masaccio hat zuerst ihre Bedeutung für die überzeugende Wiedergabe der Erscheinung und für die Möglichkeit dreidimensionaler Anordnung der Figuren erkannt; Uccello war dem Problem mit fast wissenschaftlichem Eifer nachgegangen; seine untergegangenen Fresken in Padua mögen manche Proben dieses Könnens gezeigt haben; aber gewiß waren es Effekte von liebenswürdig überraschender Art — Mantegna ist auch hier streng und herb. Sehr merkwürdig die Reduzierung der klagenden Marien auf die gramverzerrten Köpfe; bei der Komposition von Reliefbildern (wie der »Darstellung«) hat Mantegna solche Prägnanz gefunden.

Tafel 132 Christus am Ölberg (London), 1459 gemalt: ein Beispiel dafür, wie Mantegnas plastische Gesinnung die Auffassung auch der Landschaft bestimmt. NichtsWeiches, Irrationales ist darin, alles scharf und klar; jede Entfernung glaubt man berechnen zu können. Der Garten Gethsemane ist ein kantiges Steingebilde, in dem nur wenige Pflänzlein leben können. Auch weiterhin nur einzelne kleine Büsche und kaum belaubte Bäume, die gleich trigonometrischen Punkten die Entfernungen markieren; die weiche malerische Masse eines Waldes paßt nicht in Mantegnas plastisches System; der Baum vorn könnte ebenso in einem hellenistischen Relief oder einer Medaille Pisanellos erscheinen: er ist mit dem Auge des Plastikers beobachtet. Der scharfen Formauffassung entspricht die subtile Wiedergabe alles Einzelnen: des Felsgeschiebes vorn mit seinen Adern und Wassereinsägungen und kleinen Abbröckelungen; auch die Stadt Jerusalem — in der man Variationen des Kolosseums, der Trajanssäule und des venezianischen Campanile findet, und mehrfach den türkischen Halbmond — ist aufs genaueste gezeichnet; wo an der Umfassungsmauer der Bewurf abgefallen ist, kann man die Steine zählen.

So formt Mantegna alles Sichtbare nach seinen Prinzipien plastischer Schärfe und präziser Raumbildung. Mit den großen Meistern, die eine neue Kunst geschaffen haben, mit Giotto, Masaccio, Michelangelo, hat er die logische Konsequenz gemeinsam: diese schöpferischen Meister gehen bestimmten Prinzipien mit Ernst, ja mit Rücksichtslosigkeit nach; was rechts und links vom Wege liegt, mag es noch so reizend sein, wird nicht beachtet, manchmal sogar geschmäht; so hat ihre Kunst etwas Systematisches, und in vielem eine herbe Einseitigkeit. Gerade darin ist ihre mächtige Wirkung zum großen Teil begründet. —

Nach dem Studium seiner Prinzipien an diesen einfacheren Bildern wenden wir uns nun Mantegnas figurenreichen Gemälden zu. Die ersten Arbeiten von entscheidender Wirkung waren seine Fresken in der Christophorus-Kapelle der Eremitani-Kirche zu Padua (1448—1452), in denen er als siebzehnjähriger Jüngling seine neue Kunst zu offenbaren begann.

Tafel 133 Die Taufe des Magiers Hermogenes durch Jakobus, Fresko (Eremitani-Kirche, Padua) ist in ernster Schlichtheit dargestellt, gleich weit entfernt von spielerischer Grazie wie von pathetischem Schwung, von

übertriebener Figurenfülle wie von idealer Abstraktion. Die schweren Girlanden kommen bei Mantegna und seinen zahlreichen Nachfolgern immer wieder vor; ein antikisierendes Motiv, das vielleicht vorher schon Squarcione von Donatello entlehnt hat, das sich auch bei Jacopo Bellini findet. Wie im Hintergrund ein paar Zuschauer in die Architektur gestellt sind, auf ein Geländer gestützt, das ist wieder Donatellos Werken entnommen, ebenso der schwere Reichtum in den architektonischen Formen; auch Einzelheiten, wie die Stufen bei jenen Zuschauern. Das Motiv der beiden zuschauenden Kinder fanden wir schon in Jacopo Bellinis »Geißelung« (Tafel 103). Die Architektur steht nicht in einer rhythmischen Beziehung zu den Figuren, auch diese selbst sind nicht zu irgendwelcher Art von Schönheit geordnet: nicht der Zusammenklang der Linien interessiert diesen Maler, sondern die Existenz der einzelnen Formen und Figuren im Raume. Man kann, so scheint es, den Abstand von einer Figur zur anderen nachmessen. Dazu nun die statuarische Festigkeit der Einzelfiguren; Grazie oder Schwung ist nicht in ihnen, aber ihre Form ist in Klarheit und Kraft gegeben: der Maler ist sich stets des anatomischen Zusammenhanges bewußt, und er läßt Form und Bewegung des Körpers durch das Gewand hindurch erkennen; charakteristisch dafür ist hier etwa die Rückenfigur vorn, auch in der harten Zeichnung der schmalen Faltenstege zwischen den breiteren Flächen (ebenfalls ein Prinzip Donatellos). Merkwürdig schwer erscheinen die Körper, lastend, im Vergleich zu den leicht schwebenden Gestalten der Gotiker und ihrer Nachzügler: als habe das spezifische Gewicht der Menschen zugenommen.

Jakobus segnet einen Bekehrten, auf dem Wege zur Hin- *Tafel 134*
richtung, Fresko (daselbst). Wieder die kraftvollen Gestalten, gleich schweren Bronzestatuen; Bewegung und Form der Körper durch die Gewandung hindurch klar ausgesprochen; dabei alle schräg gestellt, so daß sich die Formen verkürzt zusammenschieben. Bei den drei Kriegern vorn ahnt man den Stolz des jungen Malers, die staunende Bewunderung der Genossen; in ihrer Kostümierung wie in allen übrigen Details bemüht sich Mantegna, die antike Lebenserscheinung genau zu rekonstruieren, Anachronismen zu vermeiden; wir wissen von seinen persönlichen Beziehungen zu Kennern des Altertums. Wie wenig konsequent sind die

Florentiner, wenn sie eine Szene aus römischer Zeit wiedergeben, römische Soldaten: hier ist alles Detail genau überlegt, soll archäologisch treu sein. Auch das Straßenbild: an dem malerischen Reiz Paduas geht Mantegna mit Absicht vorbei und überlegt sich, wie wohl antike Häuser ausgesehen haben möchten. Zur prächtigen Ausschmückung des Bildes und zur Betonung der Hauptgruppe ein reich verzierter Torbau, stark von unten gesehen. In dem vorigen Bilde liegt der Augenpunkt, zu dem die horizontal gedachten Linien des Bodens und der Architektur zusammenfliehen, in der Kopfhöhe der Figuren, so daß wir den Eindruck haben, etwa in gleicher Höhe mit diesen zu stehen; hier dagegen laufen die Horizontalen schroff nach unten, zu einem Punkte rechts unter dem Bilde; der Boden der Bühne scheint daher über unserer Augenhöhe zu liegen; deshalb zeigen sich auch nur bei den vordersten Figuren die Füße. Eine ähnliche Anwendung des Prinzips der Untensicht hatten wir bei Melozzo kennen gelernt (Tafel 120), der dazu vielleicht durch Mantegnas Vorbild angeregt war; auch dieser brachte ja damit nichts durchaus Neues, aber er geht dem Prinzip mit unerschütterlicher Konsequenz nach. Die Darstellung soll richtig sein, das ist die Hauptsache; ob sie auch gefällig und erbaulich wirkt, das kommt erst in zweiter Linie.

Auch von dem Prinzip der Figurenverkürzung enthalten die Eremitani-Fresken eine kühne Anwendung: in der »Fortschaffung des toten Christophorus« gibt Mantegna den riesigen Körper in wenig schöner, aber zwingend wirkender Verkürzung. Das »Martyrium des Jakobus« bietet ein Beispiel seiner konsequent plastischen Auffassung der Landschaft.

Tafel 135 Thronende Madonna mit Heiligen (S. Zeno, Verona). Wir bilden von dem großen, reichen Altar nur den Hauptteil ab, der oben noch durch eine flache Volute bekrönt ist, unten von vier mächtigen Konsolen getragen; die drei Predellenbilder hängen jetzt in den Museen von Tours und Paris. Dies künstlerisch und kunstgeschichtlich außerordentlich bedeutende Werk wurde 1458 bestellt, 1459 vollendet. Auf die schwere Kraft in Figuren und Architektur braucht nicht noch einmal hingewiesen zu werden, ebensowenig auf die Schärfe und Härte der Modellierung; in allem scheint der Maler nur darstellen zu wollen, was auch ein Plastiker geben konnte; Marias Heiligenschein hat in plastischer

Durchbildung die Form eines Rades bekommen. Die Architektur ist als Fortsetzung des Rahmens gedacht: hinter den geschnitzten Halbsäulen erscheinen gemalte Pilaster, und von diesen geht dann die Pfeilerarchitektur in gleichen Profilen rechts und links zurück, schließt die Bühne nach hinten ab; dasselbe Gebälk, das wir an drei Seiten von innen sehen, sollen wir uns vorn oben entlang laufend denken, von außen und unten gesehen. Die schweren paduanischen Girlanden scheinen zwischen den Halbsäulen und Pfeilern befestigt. Das Streben nach Präzision der Raumbildung und zugleich nach Illusion der Wirkung zeigt sich hier in derselben logischen Konsequenz, wie etwa bei der Untensicht in dem vorigen Bilde. Der Gedanke, die gemalte Architektur in dem Altarbilde als Fortsetzung des Rahmens wirken zu lassen, ist wie so vieles andere von Mantegnas Nachfolgern aufgenommen worden, besonders in Venedig; freilich sind es dort leichte Wölbungen von ruhiger Stimmung, hier haben wir noch die schweren gedrängten Formen mit reichem Schmuck, wie in den Eremitani-Fresken und bei Donatello. Donatellos Hauptwerk in Padua war ja der 1448 aufgestellte, 1450 geweihte Altar im »Santo«, an künstlerischem und materiellem Reichtum damals ein ganz unerhörtes Monument; in der Barockzeit auseinandergenommen, sind heute die Bronzeteile falsch zusammengesetzt; es ist recht wahrscheinlich, daß die Heiligenstatuen in einer Säulen- und Pfeilerhalle standen, und daß der Aufbau in Mantegnas Veroneser Altarbild sich an Donatellos kostbares, staunenswertes Werk anschloß. Bis dahin hatten die Oberitaliener noch die primitive Form des Polyptychons beibehalten, so Squarcione (Tafel 104) und so auch Mantegna selbst in seinem frühesten Altarbilde (1453: Lucas-Altar, in Mailand). Auch vieles Einzelne geht hier auf Donatello zurück, etwa das Durchschneiden von Figuren: unten am Throne sieht man halbverdeckte Engelkinder. Gerade die Verwendung zahlreicher Putten kommt von Donatello; schon in dessen früheren Arbeiten erscheinen sie häufig und in entzückender Mannigfaltigkeit: am Sieneser Taufbrunnen, dem vatikanischen Tabernakel, der Prateser Kanzel, der Florentiner Sängertribüne. Und auch an dem prächtigen Hochaltar in Padua sah man Putten: zwölf Engelkinder mit Musikinstrumenten, wahrscheinlich an den Basen der Pfeilerhalle, zu Füßen der Madonna und der Heiligen. Von Mantegnas

Altarbildern haben dann die anderen Oberitaliener die musizierenden Engel an Marias Thron übernommen, namentlich wieder die Venezianer.

Tafel 136 Anbetung der Könige (Uffizien). Dies Bild gehört zu einem Triptychon, auf dem linken Flügel ist die Himmelfahrt, auf dem rechten die Beschneidung dargestellt. Wahrscheinlich ist es für die Palastkapelle in Mantua gemalt: nach längeren Verhandlungen war Mantegna um 1459/60 dem Rufe des Markgrafen Lodovico II. gefolgt und nach Mantua übergesiedelt, und hier blieb er nun, auch unter Lodovicos Nachfolgern, in hohem Ansehen bis an sein Ende tätig, mit kurzen Unterbrechungen; 1488—1490 malte er Fresken im Vatikan, die aber leider zerstört sind. — Nach dem großen Altargemälde von S. Zeno gibt diese Anbetung der Könige ein Beispiel der minutiösen Malerei, die Mantegna im kleinen Maßstab anwandte; dabei aber ist alles ebenso herb in der Auffassung, ebenso klar und groß in der Form wie auf seinen Monumentalwerken. Der Bildgedanke lehnt sich an einen Entwurf des Jacopo Bellini an — wie man den Zug einen steilen Weg herabkommen sieht —, hat aber durch Mantegnas künstlerische Prinzipien ganz neue Gestaltung gewonnen: klare Raumbildung in der felsigen Landschaft, festes Hinstellen der statuenhaften Figuren, scharfe Modellierung der Köpfe, der Gewänder.

Tafel 137 Markgraf Lodovico II. von Mantua mit Familie und Gefolge, Fresko (Castello di Corte, Mantua). Von den Arbeiten Mantegnas für den Hof ist uns ein Hauptwerk erhalten, Wandbilder in einem Raume des Schlosses, leider schwer beschädigt, zum Teil völlig zerstört; das hier abgebildete Stück ist sehr stark restauriert. Die Gestalten, die sich in den Räumen des Schlosses bewegten, erscheinen hier im Bilde an den Wänden. Neben dem Markgrafen sitzt seine Gattin (aus dem Hause Hohenzollern), zwischen beiden sieht man die Kinder, rechts die Hofzwergin; um diese Hauptpersonen gruppieren sich die Berater, Beamten und der »engere Dienst«; sie alle haben hier nichts weiter zu tun als da zu sein; nur der Fürst selbst muß unablässig regieren, er hält ein Aktenstück in der Hand und bespricht es mit dem ersten Sekretär. Alle Figuren haben in Ausdruck und Haltung das Kraftvolle und Ernste, das für Mantegna so charakteristisch ist — was würde etwa Pisanello aus dieser Szene gemacht haben! Interessant ist es, wie Mantegna auch hier, ähnlich wie in jenem Altar von

S. Zeno, die Raumgestaltung des Gemäldes an plastisch wirkliche Architekturteile anschließt: wie er den Türrahmen unten als Basis benutzt, eine gemalte Treppe daran legt; wie er zwischen den wirklichen Konsolen gemalte Vorhangstangen anbringt; der Stoff hängt rechts ruhig herab, links ist er um den Pfeiler geschlagen, dessen plastische Wirkung erhöhend und zugleich den Blick auf Bäume und eine Marmorwand (donatellesker Zeichnung) freilassend, so daß auch durch diesen reicheren Hintergrund die linke Gruppe hervorgehoben ist. Oben Girlanden wie in den Eremitani-Fresken und dem Altar von S. Zeno.

Putten an einer Brüstung, Deckenfresko (daselbst). Hier zieht *Tafel 138* Mantegna die letzte Konsequenz aus jenem Prinzip, seine Bilder perspektivisch so zu konstruieren, wie sie sich in Wirklichkeit in der betreffenden Höhe ausnehmen würden. Da es sich hier um ein Deckenbild handelt, gibt er eine vollkommene Untensicht. An der Balustrade und den stark verkürzten Putten vorbei erblickt man den Himmel.

Der Parnaß (Paris). Die neun Musen tanzen zu den Klängen der *Tafel 139* Leier, die Apoll spielt; rechts steht Merkur mit dem Pegasus, an der Quelle Hippokrene. Oben zeigt sich Mars mit der nackten Venus vor dem Lager auf einem Felsbogen; Amor wendet sich nach links zu dem eifersüchtig auffahrenden Vulkan. Es ist ein »Studiobild« (vgl. Seite 94), wie Botticellis Primavera und Signorellis Pan. Mantegnas strenge Kunst scheint allerdings nicht beweglich genug, um die neuen Möglichkeiten voll auszunutzen; seine konkrete und scharfe Raumgestaltung gab nicht den Zauber her, den man bei diesem Götteridyll wohl erwartet; stolz einherschreitende Krieger gelangen ihm besser als die tanzenden Musen. Der Parnaß gibt übrigens auch einen Hinweis auf die Entwickelung Mantegnas, von der bis jetzt nicht gesprochen wurde, weil sie im Vergleich zu der außerordentlichen Bedeutung seiner von vornherein klar erkannten Formprinzipien eine viel geringere Rolle spielt als bei anderen Meistern. Erst in seinen letzten Jahren — unser Bild entstand bald nach 1500 — bemerkt man eine auffallendere Wandlung: Mantegna kann sich den neuen Vorstellungen von Schönheit nicht ganz entziehen. Charakteristisch ist die elegante Haltung des Merkur, die volleren Formen der Musen, die breiten Köpfe. Manches fällt dabei etwas unglücklich aus, zum Beispiel die Be-

wegung der Muse links: die Gedanken der neuen Kunst liegen dem alten Quattrocentisten nicht mehr recht. Auch konnte er den Reichtum und die Schärfe der Details nicht aufgeben, die doch der neuen Größe in der Auffassung von Form und Bewegung widersprachen. Wenige Jahre später ist der einst so beherrschende Einfluß seiner Kunst nur noch bei vereinzelten konservativen Malern von rein lokaler Bedeutung zu erkennen.

Bevor wir über die mantegneske Malerei in den Städten der Po-Ebene einen Überblick zu geben suchen, betrachten wir noch für sich einen Meister, dessen Entwickelung zugleich ein Paradigma ist für die Schichtung der verschiedenen Stile, die in der oberitalienischen Malerei aufeinander folgten.

VINCENZO FOPPA (gestorben 1492), in Brescia geboren, war seit 1457 in Mailand tätig und kann als Begründer und Haupt der lombardischen Schule angesehen werden, bis diese im Cinquecento völlig in der Nachahmung Lionardos aufging. Das Reizvollste in Foppas Gemälden ist das feine kühle Kolorit.

Tafel 140 Madonna mit Engeln (Sammlung Noseda, Mailand). Der Maler erscheint hier noch als Gotiker, etwa mit Stefano da Zevio zu vergleichen. Er sucht den lieblichen Ausdruck, die weich geschwungene elegante Linie; die Vorstellung vom Raum, von Form und Bewegung des Körpers ist noch völlig unentwickelt.

Tafel 141 Wundertaten des heiligen Petrus Martyr, Fresken (Kapelle Portinari, St. Eustorgio, Mailand): Petrus heilt einen Jüngling, der sich den Fuß abgehauen hat, mit dem er seine Mutter getreten hatte; er zwingt den Teufel, der den Ketzern als Madonna erschienen war, sich in seiner wahren Gestalt (mit den Hörnern) zu zeigen. — Aus jener frühesten Stufe seines Könnens arbeitet sich Foppa heraus durch Anlehnung an Jacopo Bellini. Eine Kreuzigung von 1456 in der Galerie zu Bergamo weist auf Jacopos großes, leider zerstörtes Gemälde in Verona hin, von dem wir aus seinen Skizzen und aus einer freien Wiederholung noch eine Vorstellung erhalten. Die vor einigen Jahrzehnten wieder aufgedeckten Fresken in St. Eustorgio zu Mailand entstanden in den sechziger Jahren. Ihre Zuschreibung an Foppa beruht auf einer alten Tradition; daß er sie

ausgeführt hat, läßt sich aus dem Stil nicht erweisen, doch hat er wohl jedenfalls die Entwürfe geliefert. Im Ornamentalen sind bereits Anklänge an Mantegnas Eremitani-Fresken zu bemerken, aber die Formensprache steht noch vor der Umwandlung durch Mantegna. Die Falten sind nicht mehr so weich geschwungen wie in jenem früheren Madonnenbilde, aber sie haben auch noch nicht die mantegneske Schärfe, dienen nicht in gleicher Genauigkeit der Angabe der Körperform; die Bewegungen sind noch unklar, nicht so korrekt durchgearbeitet wie bei Mantegna. Die Haltung und Gewandung der teuflischen Madonna erinnert noch an die Gotik. Die Formen der Gebäude sind nicht streng und ausschließlich der Antike entnommen, sie geben vielmehr in lustiger Übertreibung den reichen farbigen Eindruck des wirklichen Architekturbildes in den damaligen Städten der Po-Ebene wieder. Die Raumvorstellung, die in jenem Madonnenbilde fehlte, ist jetzt vorhanden, aber doch noch nicht mit der logischen Klarheit Mantegnas durchgeführt.

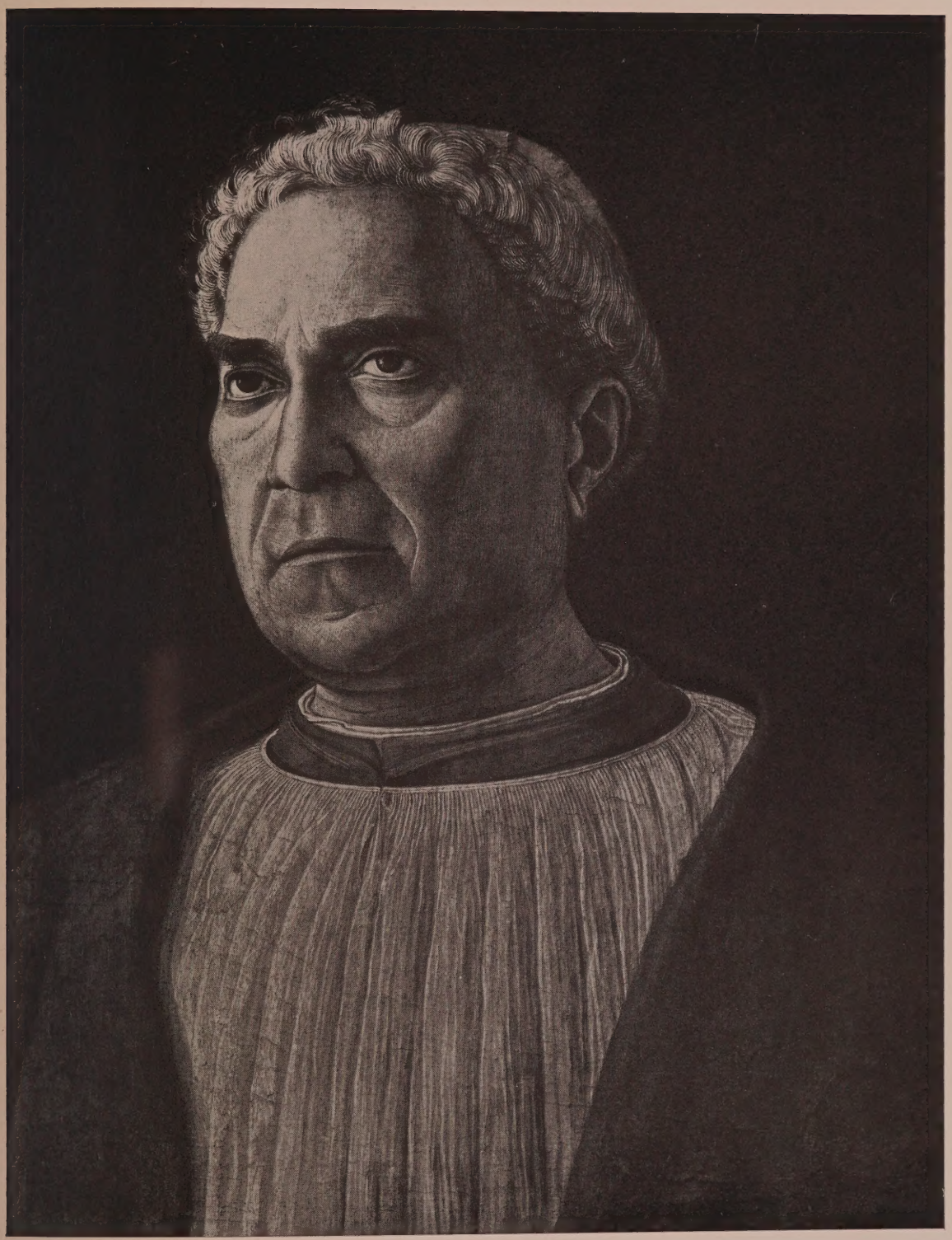
Martyrium Sebastians, Fresko (Mailand). Hier ist nun der Anschluß an Mantegna vollzogen. Die Architektur schwer, massiv, und in jenen antikisierenden Formen; die Figuren klar und fest gezeichnet und bewegt. Sebastian gleicht in Haltung und Form den stolzen Figuren Mantegnas (wie etwa in Tafel 134). Die Köpfe sind reich und energisch modelliert; das Lendentuch Sebastians hat die ganz charakteristische Faltenzeichnung Mantegnas. *Tafel 142*

Maria mit dem Kinde (Kastell, Mailand), Der Vergleich mit jenem gotisierenden Madonnenbilde (Tafel 140) zeigt so recht deutlich den gewaltigen Einschnitt, den Mantegnas Auftreten für die Malerei in Oberitalien bedeutet. Der plastisch wirkende Rahmen, das Motiv, die klare Anordnung der Form im Raume, die reiche und kräftige Modellierung — alles weist auf Mantegna, oder mittelbar, wenn man will, auf Donatello. *Tafel 143 b*

Maria mit dem Kinde (Sammlung Frizzoni, Mailand). Seit den achtziger Jahren lebte Lionardo in Mailand. Seine Wirkung auf die dortige Malerei war damals noch nicht so durchgreifend wie bei seinem späteren Mailänder Aufenthalt, seit 1508: da kam es zu einer rückhaltlosen Nachahmung seines Stiles. Jetzt aber sind zwar Einwirkungen seiner Kunst zu bemerken, aber die Quattrocento-Weise wird doch keineswegs völlig auf- *Tafel 143 a*

gegeben. Vielleicht kam das daher, daß Lionardo hauptsächlich für den Hof beschäftigt war, und keineswegs bloß als Maler; an die Öffentlichkeit kam nicht viel; das Abendmahl wurde erst nach Foppas Tode fertig. Bekannt war seine Kunst den Mailändern vor allem durch das herrliche Altarbild für S. Francesco, die Madonna vor der Felsgrotte (Paris); und in diesem Werk ist die Form noch im Geiste des Quattrocento gegeben, die Fältelung reich und scharf, die Bildfläche mit zahlreichen feinen Details ausgeschmückt. Die damaligen Mailänder Maler hatten also zunächst keinen Grund, ihre Kunstanschauung von Grund auf zu ändern. Neu war hier für sie der weiche Rhythmus der Komposition, die freiere Bewegung, der Schnitt des Madonnenkopfes, die feine Wirkung des Helldunkels. Und in diesen Momenten haben sie in der Tat damals schon dem großen Florentiner nachzukommen getrachtet. Unser Madonnenbild von Foppa zeigt zunächst eine ganz andere Anlage als die früheren: es ist ein Interieur; nicht bloß eine Innenarchitektur, sondern ein Raum mit dem weichen Halbdunkel, an das man bei der Bezeichnung Interieur denkt. Mantegna und seine Nachahmer geben den Innenraum als klaren Formkomplex, das Licht dient zur scharfen Modellierung; hier dagegen hat es seinen eigenen Wert in dem weichen Beieinander der Töne: Lionardos »Chiaroscuro« hat dem Meister einen neuen Weg gewiesen. Auf Lionardos Vorbild geht auch der Typus Marias und der freiere Zug der Bewegung zurück.

Tafel 144 Die Anbetung der Könige (London). Eine neue Auffassung bestimmt hier auch die vielfigurige Komposition. Die vorher so scharfe Modellierung, die harte Faltenzeichnung ist gemildert, die Umrisse sind ruhiger und schlichter. Die Landschaft erscheint weich und duftig im Vergleich zu Mantegnas Felsengegenden, in der Architektur ist Form und Verkürzung nicht mehr allein maßgebend, sondern eine feine Rechnung mit zarten Abstufungen der Helligkeit. Diese Abkehrung von Mantegnas Weise ist symptomatisch: Schlichtheit der Form, Vermeiden der scharfen Linie, Weichheit der Beleuchtung, Ruhe des Bildeindruckes, das sind nun die Ziele, denen sich alle oberitalienischen Schulen allmählich zuwenden, früher oder später.



Mantegna
Kardinal Scarampi

Holz. 0.44 : 0.33
Berlin

Mantegna
Darstellung im Tempel

Leinwand. 0.67 : 0.86
Berlin

Mantegna
Beweinung Christi

Leinwand. 0.68 : 0.81
Mailand

Mantegna
Christus am Ölberg

Holz, 0.62 : 0.80
London

Mantegna
Christus am Ölberg

Holz. 0.62 : 0.80
London

Mantegna
Jakobus tauft den Magier

Fresko
Eremitani, Padua

Mantegna
Jakobus auf dem Weg zur Richtstätte

Fresko
Eremitani, Padua

Mantegna
Thronende Madonna mit Heiligen

Holz. Hauptteil eines Altarwerks
S. Zeno, Verona

Mantegna
Anbetung der Könige

Holz. 0.76 : 0.76
Uffizien

Mantegna
Deckengemälde

Fresko
Kastell, Mantua

Mantegna
Der Parnaß

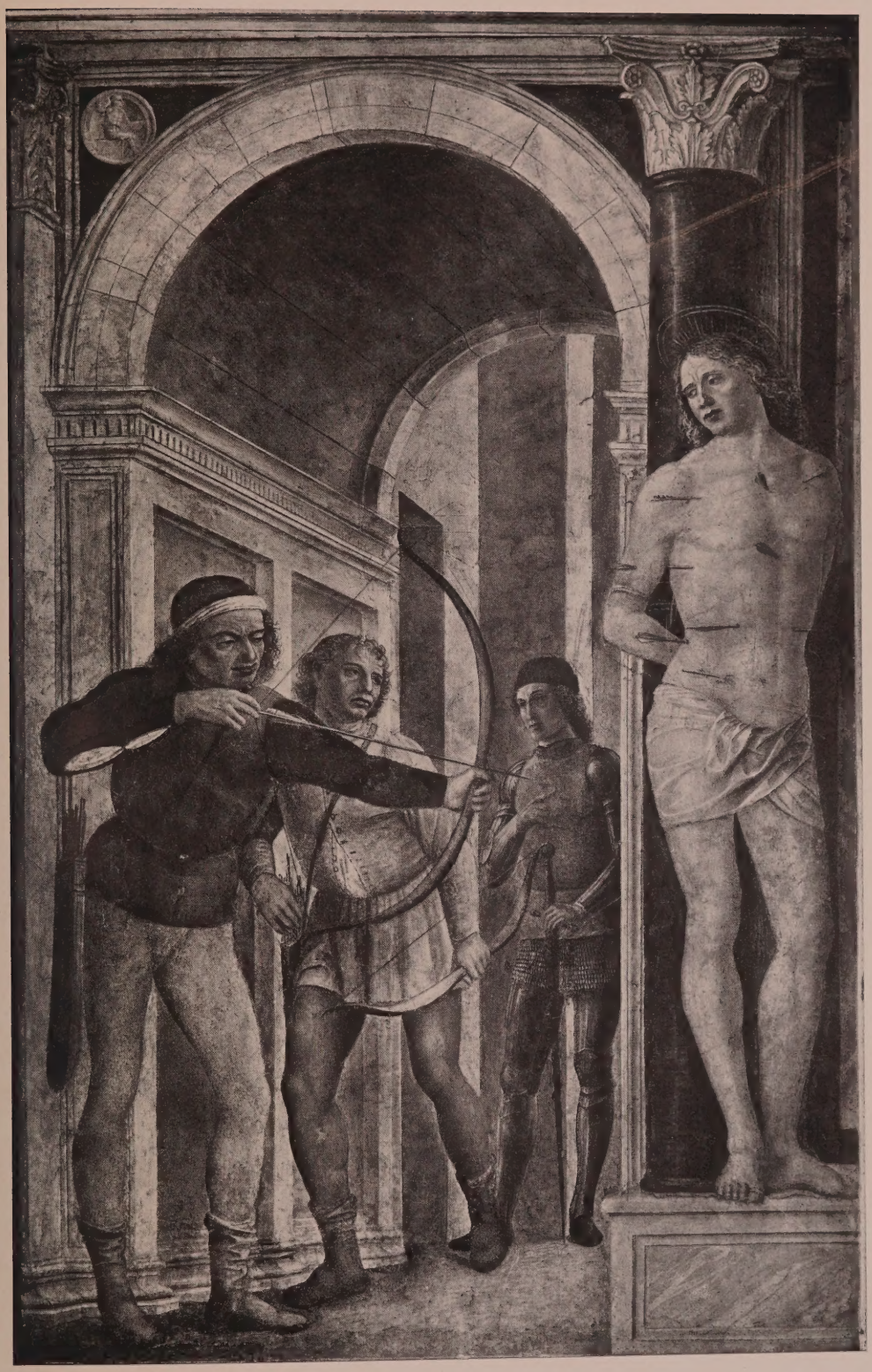
Leinwand. 1.60 : 1.92
Paris

Foppa
Madonna mit Engeln

Holz. 0.42 : 0.43
Sammlung Noseda, Mailand

Foppa (?)
Petrus Martyr heilend und den Teufel entlarvend

Fresken
Portinari-Kapelle, S. Eustorgio, Mailand



Foppa
Martyrium Sebastians

Fresko auf Holz übertragen. 2.68 : 1.73
Mailand

Foppa
Madonnen

a

b

a) Holz. 0.39 : 0.31. Slng. Frizzoni, Mailand
b) Holz. 0.37 : 0.29. Kastell, Mailand

Foppa
Anbetung der Könige

Holz. 2.39 : 2.11
London

X. DIE MANTEGNESKEN.

DIE OBERITALIENISCHE MALEREI SEIT ETWA 1450 UNTER MANTEGNAS EINFLUSS.

DER Einfluß Mantegnas auf die Malerei in Oberitalien ist ganz außerordentlich gewesen; nur Giottos und Michelangelos Kunst hat eine noch ausgedehntere und länger währende Herrschaft ausgeübt. Die Tat Masaccios war gewiß größer, für die Gesamtgeschichte bedeutender; aber er schloß zu sehr die Freude am Einzelnen aus, und die gotische Tradition sprach noch zu stark gegen ihn: so folgten ihm die Florentiner nur teilweise und allmählich, bald vergaßen sie ihn fast ganz über anderen Interessen. Mantegnas Anschauung dagegen herrschte wenige Jahre nach Vollendung der Eremitani-Fresken in ganz Oberitalien. Freilich war sie dann im Cinquecento völlig antiquiert, während zur selben Zeit in Florenz die Kunst Masaccios erst in ihrer ganzen Größe gewürdigt wurde.

Gerade das lückenlos Geschlossene und systematisch Endgiltige in Mantegnas Kunst mußte etwas Überwältigendes haben: hier schien es kein Bessermachen zu geben — es blieb den anderen nichts übrig, als diesem Meister so gut es ging zu folgen. Seine geniale Tat war, diese logisch klare Kunstsprache zu finden; sie nachzusprechen, dazu brauchte man keine Genialität, nur Talent und großen Fleiß. Auch im Psychischen schien es nicht allzuschwer, dem Meister zu folgen, da seine Auffassung so schlicht und ernst war, ja kühl. Diese glücklichen Eigenschaften Mantegnas als Lehrmeister sind die Ursache, daß nun seit den sechziger Jahren des Quattrocento in allen bedeutenderen Städten der Po-Ebene tüchtige Maler sich betätigen, die in seinem Stile arbeiten — während vorher nur wenige Talente bemerkbar wurden. Natürlich wuchs auch der Bedarf des Publikums an Malerei mit der zunehmenden Zahl brauchbarer Meister. Es versteht sich, daß die vielen Nachfolger Mantegnas nicht alle seine persönlichen Schüler gewesen sind. Man studierte die Eremitani-Fresken, den Veroneser Altar, einzelne Gemälde, Kupferstiche; und viele Meister empfingen die mantegneske Lehre erst aus zweiter oder dritter Hand.

ist seit etwa 1460 Foppa der bedeutendste Künstler. Sein Einfluß reicht auch weiter, bis nach Piemont hin. Wir übergehen jedoch die Piemonteser Quattrocentisten; erst mit dem XVI. Jahrhundert erhebt sich dort die Malerei zu dem Range, unter den wir in unserer kurzen Übersicht nicht hinuntergehen wollen.

BERNARDINO ZENALE (1436—1526) aus Treviglio war mehrfach mit seinem Landsmann BUTINONE gemeinsam tätig, wie aus Urkunden hervorgeht. Beide Maler stehen unter dem Einfluß Mantegnas, bleiben aber provinziell. Immerhin sieht man, wie viel Halt auch geringen Talenten die Schulung an Mantegnas Stil gab.

Tafel 145 Die Heiligen Zeno (?), Mauritius und Petrus, Teil eines Polyptychons (S. Martino, Treviglio). Der Altar entstand 1485 als gemeinsames Werk der beiden Maler von Treviglio. Der hier abgebildete Teil ist von Zenale. Die Formen der Architektur, die scharfbrüchige Gewandung, die kräftige Modellierung der Köpfe, alles zeigt den Einfluß Mantegnas. Höhere Werte eigener Prägung haben diese braven Meister nicht geschaffen.

AMBROGIO BORGOGNONE (um 1450—1523) ist ein sehr viel feinerer Geist gewesen. In einer Richtung übertrifft er sogar alle anderen Quattrocentisten: er stimmt die Farben zu einem wundervoll zarten, silbrig-kühlen Ton zusammen. Das Kolorit des Piero della Francesca ist die höchste Ausbildung des Prinzips primitiver Malerei: der Wirkung mit vielen ausgesprochenen leuchtenden Einzelfarben. Borgognone dagegen unterdrückt die Kraft und Prägnanz der Lokalfarbe zugunsten des Gesamttones. Er schließt sich an Foppa an, wohl auch in dieser silbrig-kühlen Farbenstimmung, aber jedenfalls entwickelt er sie selbständig, eigenartig und zu einer Vollkommenheit, die erst im folgenden Jahrhundert, bei den Brescianern, ihresgleichen fand.

Tafel 146 Die Verkündigung (Incoronata, Lodi), in den letzten Jahren des Quattrocento entstanden. In seinen früheren Arbeiten stehen die Figuren in herber Geschlossenheit nebeneinander, hier ist von der mantegnesken Formanschauung nicht mehr viel zu bemerken. Den Hauch lionardesker Grazie wird vielleicht nur ein geschultes Auge sehen; wie wir schon bei Foppa bemerkten, ist der Einfluß Lionardos während seines ersten

Mailänder Aufenthaltes noch nicht durchgreifend. Der Bildeindruck ist wesentlich bestimmt durch das Interieur; Foppa hatte schon solche Wirkungen gesucht (Tafel 143a). Borgognone bildet sie aufs feinste aus, im Zusammenhang mit seinem Streben nach zarter Harmonie der Farben. Den hellen Ausblick trennt er von den Figuren, während Mantegna die Gestalten schroff gegen helle Architektur oder Landschaft absetzt, wodurch das Statuenhafte ihrer Erscheinung noch verstärkt wird; Borgognone dagegen läßt die Figuren weich in ihrer Umgebung stehen. Daß diese Empfindung für Tonwerte durch Lionardos Kunst des Chiaroscuro angeregt sein mag, wurde früher schon gesagt, doch ist Borgognone hier wie in der Ausbildung seines Kolorits selbständig vorgeschritten.

In Verona

hatte schon während des Trecento und des früheren Quattrocento eine rege künstlerische Tätigkeit geherrscht. Auf die Kunst des Altichiero, die dem giottesken Stil manche eigene Werte hinzufügte, war die französisch beeinflußte Weise des Stefano da Zevio gefolgt; Pisanello wirkte hier und gelegentlich Jacopo Bellini. Dann machte sich der sogenannte Squarcione-Stil bemerkbar, eine Mischung der älteren Art mit oberflächlicher Nachahmung donatelloscher Motive. Schließlich wird auch hier der Einfluß Mantegnas maßgebend, und zwar besonders nachhaltig: einige Maler bewahren die Grundanschauungen des Quattrocento noch bis tief ins neue Jahrhundert hinein. Einen besonderen Reiz in der Veroneser Malerei bilden die Fassadenfresken, deren uns aus dieser Epoche hier mehr als in anderen Städten erhalten sind.

FRANCESCO BONSIGNORI (1455?–1519?) ist verschiedenen Einwirkungen zugänglich gewesen, die freilich mittelbar alle auf Mantegna zurückgehen; im Wechsel und Widerspruch der Zuschreibungen zeigt sich, daß man keine fest umschriebene Vorstellung von seiner Kunst hat.

Der heilige Bernhardin (Mailand), früher dem Mantegna selbst, jetzt Bonsignori zugeschrieben, ist jedenfalls ein Beispiel für die sehr genaue Nachahmung, die Mantegnas Weise zunächst in Oberitalien fand: in dem Charakter und dem Schmuck der Architektur, in der Schärfe der Zeichnung, dem herben Ernst des Ausdruckes. *Tafel 147*

LIBERALE DA VERONA (1451—1536) ist uns aus Miniaturen, Tafelbildern und Fresken bekannt, die verschiedensten Einflüsse spiegeln sich darin, am nachhaltigsten war der Mantegnas.

Tafel 148 Der heilige Sebastian (Mailand). Das Streben nach scharfer Modellierung in der Art Mantegnas zeigt sich an dem knorrigen Baum oben, den Absplitterungen der Steinblöcke unten, der präzisen Zeichnung des Kopfes, des Lendentuches (in welchem dabei der Charakter des Stoffes verloren geht). In der Wiedergabe des Aktes zeigt der Maler viel Fleiß, aber wenig Respekt vor der Natur: er schwingt die Konturen nach Belieben. Der Hintergrund entspricht weder dem Geiste Mantegnas noch dem Sinne des Bildes: die Freude an der bunten Wirklichkeit macht sich geltend, eine venezianische Vedute erheitert uns, reiche Marmorpaläste, zahlreiche Figürchen an Fenstern, auf Balkons und in Gondeln.

DOMENICO MORONE (1442 bis nach 1503) hat zunächst noch in dem sogenannten Squarcione-Stil gemalt, wie uns ein frühes Madonnenbild (Berlin) beweist; dann ging er dem Vorbilde Mantegnas nach.

Tafel 149 Der Sturz der Bonacolsi (Sammlung Crespi, Mailand), datiert 1494. Markgraf Francesco Gonzaga ließ in diesem Bilde die Gewinnung des »imperiums« über Mantua durch seinen Vorfahren Luigi am 16. August 1328 darstellen: die Truppen Luigis dringen durch die Porta de' Mulini (links) ein und überwältigen die Streitkräfte des bisherigen Machthabers Bonacolsi. Weiter zurück ist dann die Übernahme des »Capitanato« durch den neuen Herrn dargestellt: von der kirchlichen Feier in S. Pietro kommend, legt Luigi den Vertretern der Stadt den Eid auf die Statuten ab; Soldaten sperren diese Szene ab. Die Gebäude am Kampfplatze stehen zum Teil heute noch und sind sehr genau wiedergegeben. Solche farbenreiche Darstellungen der wirklichen Lebensformen der Zeit, in der wirklichen Umgebung, waren damals die liebste und vornehmste Aufgabe der Maler von Venedig, gerade aus den neunziger Jahren sind uns dort ähnliche Bilder erhalten. Es mag sogar sein, daß hier Besteller wie Maler die prächtigen Gemälde der Venezianer im Auge hatten. Das Einzelne ist im Sinne Mantegnas behandelt; an ein paar Gefallenen wird die Beherrschung der Verkürzung gezeigt; das Ganze allerdings würde er wohl anders angelegt haben, konzentrierter; und die Bewegungen weniger ausgreifend als hier.

FRANCESCO MORONE (1474—1529) ist der Schüler seines Vaters Domenico und steht natürlich auch unter dem Eindruck Mantegnas; doch gehört er ja einer jüngeren Generation an und sucht schon in den neunziger Jahren die harte Zeichnung Mantegnas zu mildern, indem er sich an die weiche malerische Art der Venezianer anlehnt; aus der mantegnesken Schulung kommt er jedoch nicht heraus, und das Strenge gibt bei ihm mit dem Zarten keinen guten Klang.

Madonna (Berlin). In dem kleinen anspruchslosen Bilde gibt sich Francesco besonders günstig; der Widerspruch zwischen der primitiveren Grundlage seiner Kunst und dem Geschmack einer späteren Zeit ist kaum störend. Der Kopftypus der Maria ist bezeichnend für die Veroneser Malerei: mit diesen Zügen ist die Himmelskönigin in den folgenden Jahrzehnten immer wieder für die dortigen Altäre gemalt worden. *Tafel 150*

Der vorhin genannte Liberale war noch bis 1536 tätig; Girolamo dai Libri, 1474 geboren wie Francesco Morone und ebenfalls ein Schüler des Domenico, lebte sogar bis 1556 und ist daher zum Cinquecento zu rechnen, aber nur äußerlich: man ist oft erstaunt, wenn man auf veronesischen Altären das Datum liest und daran denkt, wie anders damals in dem nahen Venedig oder Parma gemalt wurde. Neben solchen Nachzüglern des Quattrocento suchten dann auch einige ungefähr gleichalterige Maler dem Vorbilde der klassischen Kunst nachzukommen.

In Ferrara

finden sich die meisten und bedeutendsten Begabungen nächst der venezianischen Schule. Die Anschauung Mantegnas wird hier nicht bloß mehr oder minder nachgeahmt, sondern mit bizarrem Geschmack bis zur Extravaganz getrieben.

COSIMO TURA (1432—1495), der älteste unter den ferraresischen Nachfolgern Mantegnas, hat diesen eigentümlich phantastischen Geschmack am schärfsten entwickelt.

Allegorie des Frühlings (Sammlung Layard, Venedig). Eine thronende Gestalt, also eine ähnliche Aufgabe, wie sie Botticelli bei seiner Fortitudo hatte (Tafel 65). Aber wie viel rückhaltloser gibt sich der Ferrarese der Freude am Formenreichtum hin, wie absonderlich wirkt *Tafel 151*

die Bewegung, die Faltenzeichnung (zum Beispiel unten rechts) und vor allem der ganz phantastische Schmuck des Thrones! Die Grundlage dieses Geschmackes, die Freude am reichsten Formenspiel, ist im späteren XV. Jahrhundert der ganzen europäischen Kunst gemeinsam. Die Ferraresen aber hatten nicht den geläuterten Takt der Florentiner, ihnen stand nicht Giottos und Masaccios schlichte Größe vor Augen, sie folgten daher ungehemmt dem Triebe zur überreichen Ornamentierung der Bildfläche. Ganz bizarr wirkt nun dieser Formenreichtum dadurch, daß er mit jener plastischen, steinernen Schärfe gegeben ist, in der Mantegna seine einfach silhouettierten Figuren und Gebäude modelliert hatte. Tura wählt, wo er frei ist, Formen aus, die er besonders scharf modellieren kann. Es macht ihm Freude, als Kennzeichen des Frühlings einen ganz dünnen Zweig zu geben, oder die fadenfeine Schnur von dem Kleid über den Mantel hängen zu lassen. Und er scheut sich nicht, auch den weichsten Gebilden der Natur solche metallische Schärfe zu geben, zum Beispiel den Locken. Wir hatten ähnliches bei Mantegna beobachtet, wie er etwa den strahlenden Heiligenschein zu einem Marmorrad umformt (Tafel 135); aber dies plastische Prinzip erscheint bei Tura in phantastischer Steigerung.

Tafel 152 Thronende Madonna mit Heiligen (Berlin). Es ist unmöglich, in wenigen Worten und an der kleinen Abbildung eine Vorstellung davon zu geben, was auf diesem Bilde alles zu sehen ist, was allein der überreiche Thronaufbau an erzählenden Reliefs enthält. Eine den Ferraresen besonders eigentümliche Idee ist es, daß man unter dem Thron Marias hindurch in die Ferne hinausblickt. Und diese Landschaft ist ebenso scharf geformt wie alles übrige; Mantegnas felsige Gegenden erscheinen beinahe weich gegen diese stahlharten Formationen. Man muß nun am Original alle Einzelheiten durchgehen: wie eine Hand gezeichnet ist, wie sie greift, wie ihre Gelenke modelliert sind — es ist die äußerste Konsequenz jenes plastischen Prinzips, das durch Donatello nach Oberitalien gekommen war. Und die eigentümliche Phantasie führt zu Formen von hohem Reiz: einen so apart gezeichneten Adler wird man im Quattrocento nicht leicht wieder finden.

FRANCESCO COSSA (um 1435—1480) war seit den fünfziger Jahren bis um 1470 in Ferrara tätig, siedelte dann nach Bologna über.

In Ferrara malte er mit anderen für den Markgrafen Borso d' Este einen Saal des Palazzo Schifanoia aus. Diese leider nicht gut und nicht vollständig erhaltenen Fresken gehören zu den merkwürdigsten Denkmälern der Renaissance, in Form und Inhalt. Die fein ausgeführten Bilder sind scharf in der Zeichnung, originell in der Anordnung; die Figuren haben etwas eigentümlich Schweres in der Erscheinung und Bewegung. Die Gegenstände sind teils allegorisch-doktrinär, teils realistisch, Wettrennen etwa, voll interessanter Details aus dem damaligen höfischen Leben. Der Anteil der einzelnen Maler läßt sich nicht genau feststellen.

Thronende Madonna mit Heiligen (Bologna), datiert 1474. Man studiere den Kopf des heiligen Petronius zur Linken, des Patrons von Bologna (in den Händen hält er ein Modell seiner Stadt mit dem schiefen Turm): die reiche und genaue Zeichnung Mantegnas erscheint hier in aller Kraft und Schärfe; ebenso bei Johannes. Die Gewänder sehen aus wie in Metall gehämmert; alle Form ist lastend; die Bewegung schwer, wie besonders in den kleinen Figuren der Verkündigung oben deutlich wird. Wer mit den italienischen Stilen genauer vertraut ist, wird hier Anklänge an die Kunst des Piero della Francesca finden, der ebenfalls im Palazzo Schifanoia gearbeitet hatte (seine Werke dort sind leider zugrunde gegangen). Diese Einwirkung des Umbrers gibt Cossas Figuren etwas Geschlosseneres im Vergleich zu Tura, und hat ihn gelegentlich zu erstaunlicher koloristischer Feinheit emporgeführt (besonders in der »Allegorie des Herbstes«, Berlin). *Tafel 153*

ERCOLE ROBERTI (geboren nach 1450, gestorben 1496) war seit 1487 als Hofmaler in Ferrara tätig, vorher auch zeitweilig in Bologna, wo jedoch seine von Vasari sehr gelobten Fresken zugrunde gegangen sind. Er folgt dem Cosima Tura in der Schärfe der Formgebung und der Bizzarerie der Erfindung; dazu kommt eine Rechnung mit koloristischen Effekten, besonders durch abendliche Färbung des Himmels, die er offenbar dem Venezianer Giovanni Bellini abgesehen hat.

Johannes der Täufer (Berlin). Die Schlankheit des Asketen ist bis an die Grenze des Wahrscheinlichen gesteigert; Form und Ausdruck des Kopfes gehen noch über das hinaus, was Donatello gewagt hatte. Im Stile Turas ist das Gewand gezeichnet, mit den scharfen Brüchen und dem *Tafel 154*

eigentümlich zackigen Umriß; und in Turas Sinne ist es auch, wie das Kruzifix an einem ganz dünnen Stabe befestigt ist, den die knochigen Finger antasten, als gälte es eine Saite zu stimmen. Der Boden und die Landschaft charakterisieren ebenfalls dies merkwürdige ferraresische Formgefühl; dazu kommt nun aber als besondere Note der rötliche Himmel, gegen den sich die harte Silhouette des Gebirges dunkel und scharf absetzt. Wie von dem Horizont aus nach unten der Ton der Landschaft allmählich heller wird, das steht in einem sonderbaren Gegensatze zu der Schärfe der Zeichnung: die künstlerischen Prinzipien des Tura und des jungen Giovanni Bellini sind hier in eine phantastisch wirkende Verbindung getreten.

Tafel 155 Das Gebet und die Gefangennahme Christi; der Zug nach Golgatha, kleine Predellenstücke (Dresden). Nach den Einzelfiguren und Altären hier ein Beispiel ferraresischer Historienmalerei. In jenen älteren Fresken des Palazzo Schifanoia ist die Bewegung schwer, die Form massiv; hier ist die Form leichter, dünner, in der Bewegung herrscht ein übertriebener Aufwand von Lebhaftigkeit (vergleichbar dem »Sturz der Bonacolsi« von Domenico Morone, Tafel 149). Darin spricht sich der Unterschied zweier Generationen aus — ähnlich wie in Florenz etwa zwischen der Verkündigung des Baldovinetti und des Botticelli (Tafel 55 und 73): die fast nervös unruhige Bewegung der späteren Quattrocentisten von Florenz finden wir auch bei dem Ferraresen wieder. Man vergleiche das ruhige Heranschreiten der Häscher in Mantegnas Bild (Tafel 132) mit dem aufgeregten Herbeistürzen hier; in Fechterstellung legt einer die Schlinge um Christi Haupt, wie der Marathon-Läufer saust ein anderer mit der Laterne herbei. Auch in dem Zuge nach Golgatha statt des gewohnten feierlich ergreifenden Andante eine übertriebene Spannung von Muskelkräften; die Frau rechts sieht aus, als steige sie eine Treppe empor. Zu dieser Bewegungs-Explosion will die alte mantegneske Modellierung und Faltenzeichnung wenig passen. Und schließlich noch ein drittes ganz anderes Moment: in der Ölberg-Szene, wo der Maler eine still-ergreifende Wirkung sucht, erscheint über den schroff verkürzten Schlafenden die ruhige Gestalt des Dulders, Kopf und Hände in wirkungsvoller Silhouette vor dem farbigen Himmel: eine ziemlich genaue Erinnerung an ein frühes

Bild des Giovanni Bellini (Tafel 167). — Roberti hat keinen eigenen geschlossenen Stil geschaffen, aber seine Werke sind ungewöhnlich interessant für den Kenner der damaligen Kunstströmungen, und höchst fesselnd durch den sprudelnden Reichtum der Phantasie, das Erbteil des Cosimo Tura.

In Vicenza

mischt sich wie bei Roberti der Einfluß von Padua und Venedig, aber der venezianische Geschmack wird immer maßgebender, und schließlich im XVI. Jahrhundert kann man die Schule von Vicenza als einen Teil der venezianischen ansehen.

BARTOLOMMEO MONTAGNA (um 1450–1523) ist der Begründer und das Haupt der vicentinischen Schule. Wie so viele oberitalienische Quattrocentisten, ist auch er kein schöpferischer Geist gewesen, doch gehören seine Bilder zu den erfreulichsten Leistungen der ganzen Gruppe.

Thronende Madonna mit Heiligen, datiert 1499 (Mailand). Die *Tafel 156*
Beziehungen zu Mantegna sind deutlich: in der Anlage der Pfeilerhalle, der scharfen Faltenzeichnung. Aber man bemerkt doch, daß hier noch andere künstlerische Gedanken mitwirken; das Licht dient nicht nur zur Modellierung, zum Beispiel in der Architektur, sondern sein Spiel bedeutet einen eigenen Wert, und der Ausdruck der Figuren hat etwas zart-träumerisches, viel weicher als der herbe Ernst Mantegnas. Dazu kommt eine sonore, warme Färbung.

Montagnas Schüler Giovanni Buonconsiglio, genannt Marescalco, (erwähnt bis 1530) kommt noch schneller und gründlicher aus seinen mantegnesken Anfängen heraus und wird eigentlich ganz zum Venezianer; für venezianische Kirchen hat er auch seine beiden schönsten Bilder gemalt.

In Venedig

fanden ja die Maler schon seit langem reiche Beschäftigung. Es ersteht also nicht erst jetzt eine Schule, wie in anderen oberitalienischen Städten, aber die Formgebung macht eine völlige Wandlung durch. Dabei bleibt teilweise noch der ältere Geschmack an überreicher Ausschmückung der Bildfläche auch in der mantegnesken Sprache lebendig.

Wir nannten als Schulbegründer in der ersten Hälfte des Quattrocento Antonio Vivarini von Murano und Jacopo Bellini, jener von geringerem Rang und provinziell, dieser von hohem Rang und zu den bedeutendsten Meistern der Zeit gehörend. Ähnlich unterscheiden sich die Nachfolger jener beiden: die Muranesen, gewiß tüchtige Meister, sind doch eigentlich nur von lokaler Bedeutung; die jüngeren Bellini dagegen erheben sich zu hoher interlokaler, ja internationaler Bedeutung: auf ihrer Leistung beruht zum großen Teil die weitere Entwickelung der europäischen Malerei. Wir werden deshalb die Bellini für sich betrachten, obwohl auch sie in den sechziger Jahren völlig im Banne Mantegnas standen; aber sie haben sich schneller als die anderen Mantegnesken daraus befreit und neue Werte ganz eigner Prägung gefunden.

CARLO CRIVELLI (tätig 1468—1493) ging aus der Schule von Murano hervor, und erfuhr dazu den Einfluß Mantegnas. Er war weniger in Venedig selbst als in den Marken tätig, namentlich in Ascoli. Vielleicht hat sein langes Fernbleiben von dem regen Leben der Kunstzentren mit dazu beigetragen, seine Eigenart besonders stark zu entwickeln.

Tafel 157 Thronende Madonna mit dem knienden Petrus und sechs anderen Heiligen (Berlin). Die früheren Werke Crivellis zeigen vielfach den engsten Anschluß an Mantegna, in Architektur und Ornament, Bewegung und Faltenzeichnung. In unserem Bilde, das erst im Laufe der achtziger Jahre entstand, erinnert an die paduanische Weise noch die äußerst scharfe Zeichnung der Köpfe und Hände, und manches Ornamentale: der Marmorboden, die Putten oben, die sich mit einem Fruchtgewinde zu schaffen machen. Die Gewänder dagegen sind zwar noch mit metallischer Schärfe modelliert, fallen aber in großen Flächen und Linien: darin hat sich Crivelli den moderneren Meistern angepaßt. Die Bewegung entspricht in ihrer pretiösen Zierlichkeit dem Geschmack, den wir zur selben Zeit in Florenz bei Botticelli oder Filippino sehen. Zu diesem Fortschreiten mit der Zeit kommt nun aber ein provinziell-konservatives Festhalten an der überreichen ornamentalen Erscheinung, wie sie von Antonio Vivarini und verwandten älteren Malern erstrebt wurde. Die Gewänder sind von einer unbeschreiblichen Pracht der Zeichnung und Farbe. Welch ein Unterschied von Künstlern wie Masaccio oder Mantegna!

Da tragen die Heiligen einfache Wollstoffe, in schlichten Farben. Man wird hier das Wirken des byzantinischen Geschmackes erkennen dürfen, der uns ja heute noch in Venedig imponierender als sonst in Italien entgegentritt. Aber wir sind gewohnt, die byzantinische Goldpracht in feierlich-steifen, erhaben-verschlossenen, unplastisch-visionären Gestalten zu sehen — hier dagegen ist das Gebahren keineswegs feierlich-steif (wie Franziskus und Bonaventura sich an den Thronkanten vorbeugen), der Ausdruck keineswegs verschlossen, sondern lebhaft und momentan (wie links Emidius, der Schutzpatron von Ascoli, den Kopf verschiebt!); und die Formgebung ist nicht unplastisch-visionär, sondern, mit Mantegnas Mitteln, so greifbar wie möglich gemacht. Diese Widersprüche — zwischen dem kunstgewerblichen Prunk des traditionellen venezianischen Geschmackes, der gezierten Bewegung und lebhaften Empfindung des späten Quattrocento, der scharfen Modellierung und präzisen Raumwirklichkeit Mantegnas — geben Crivellis Bildern einen ganz merkwürdigen Reiz. Ein großer Künstler im hohen Sinne des Wortes ist er nicht gewesen; aber unter den mancherlei eigentümlichen Produkten, die aus den vielfältig sich kreuzenden Tendenzen im italienischen Quattrocento entstanden sind, ist seine Kunst jedenfalls das absonderlichste.

BARTOLOMMEO VIVARINI (tätig 1450—1499) arbeitete zunächst mit seinem älteren Bruder Antonio gemeinsam; seit den sechziger Jahren hat er dann eine stattliche Zahl von Altarbildern allein gemalt.

Madonna mit Heiligen, dreiteiliges Altarbild, datiert 1477 (S. Giovanni in Bragora, Venedig). Die Bewegung des Kindes, die energische Modellierung des Inkarnats und der Gewandung, die scharfe Zeichnung des Felsbodens links weisen auf Mantegna hin. Vergleicht man damit Antonios ungenaue Formgebung (Tafel 101), dann wird so recht deutlich, wie sehr Mantegnas Vorgang zur genauen Zeichnung, zur fleißigen Beobachtung zwang. Aber wie groß ist doch der Abstand von dem Vorbild! Schon die Anordnung ist ungeschickt: die Köpfe der Heiligen kommen höher als der Kopf Marias; die Dreiteilung ist primitiv (dabei sogar die Raumvorstellung in jedem Teile verschieden); der Marmorboden rechts geht nicht zurück, sondern steigt an; die Faltenzeichnung, in Mantegnas Werken immer klar und sinnvoll bei aller Häufung und Härte, *Tafel 158*

scheint hier nur Häufung und Härte; die Bewegungen, namentlich der Finger, sind ungelenk; die Kopftypen unfein; die dicke Nase in dem Greisenkopf rechts ist besonders charakteristisch für den derben Geschmack Bartolommeos.

ALVISE VIVARINI (tätig 1461—1503), der jüngste Sproß dieser Malerfamilie, schließt sich zunächst an Bartolommeo an; später sucht er sich die Errungenschaften der moderneren Venezianer Meister anzueignen: die Öltechnik und die Wirkung mit dem Spiel des Lichtes. Er wurde mit den beiden Bellini und einigen anderen zur Ausmalung des Dogenpalastes herangezogen, genoß also ein gewisses Ansehen. Auch sind manche der jüngeren Venezianer seine Schüler gewesen; aber wenn sich einige von diesen gut entwickelt haben, so sollte man sich dadurch nicht verleiten lassen, dem Meister einen höheren Rang zu geben als ihm seine Werke anweisen: und diese zeigen ihn ebenso beschränkt in Form und Inhalt wie Bartolommeo, nur entsprechen natürlich die Darstellungsmittel der vorgeschritteneren Zeit. In der Feinheit der künstlerischen Leistung bleibt er nicht nur gegen die Bellini zurück, sondern auch gegen die benachbarten Meister von Ferrara und Vicenza.

Tafel 159 Thronende Madonna mit Heiligen (Accademia, Venedig), datiert 1480. Die Schulung bei Bartolommeo Vivarini verrät sich noch in der ungelenken Schärfe und Eckigkeit. Dazu kommt aber ein etwas wärmerer Ton der Färbung und der Versuch, mit Licht und Schatten nicht bloß zu modellieren, sondern auch eigene Reize zu entfalten.

Tafel 160 Maria das Christkind verehrend (Redentore, Venedig). Die harte Schärfe des vorigen Bildes ist hier einer schlichten Zeichnung, sonoren Farbe und ruhig-milden Stimmung gewichen. Was dort versucht war, ist hier mit größerer Sicherheit zu ausgeglichener Wirkung gebracht: kräftige leuchtende Farben klingen weich zusammen. Alvise folgt jetzt — um 1500 — völlig der Weise des größten oberitalienischen Malers nach Mantegna: des Giovanni Bellini, der inzwischen neue und zukunftreiche Tendenzen entfaltet hatte.

Zenäle
Die Heiligen Zeno (?), Mauritius und Petrus

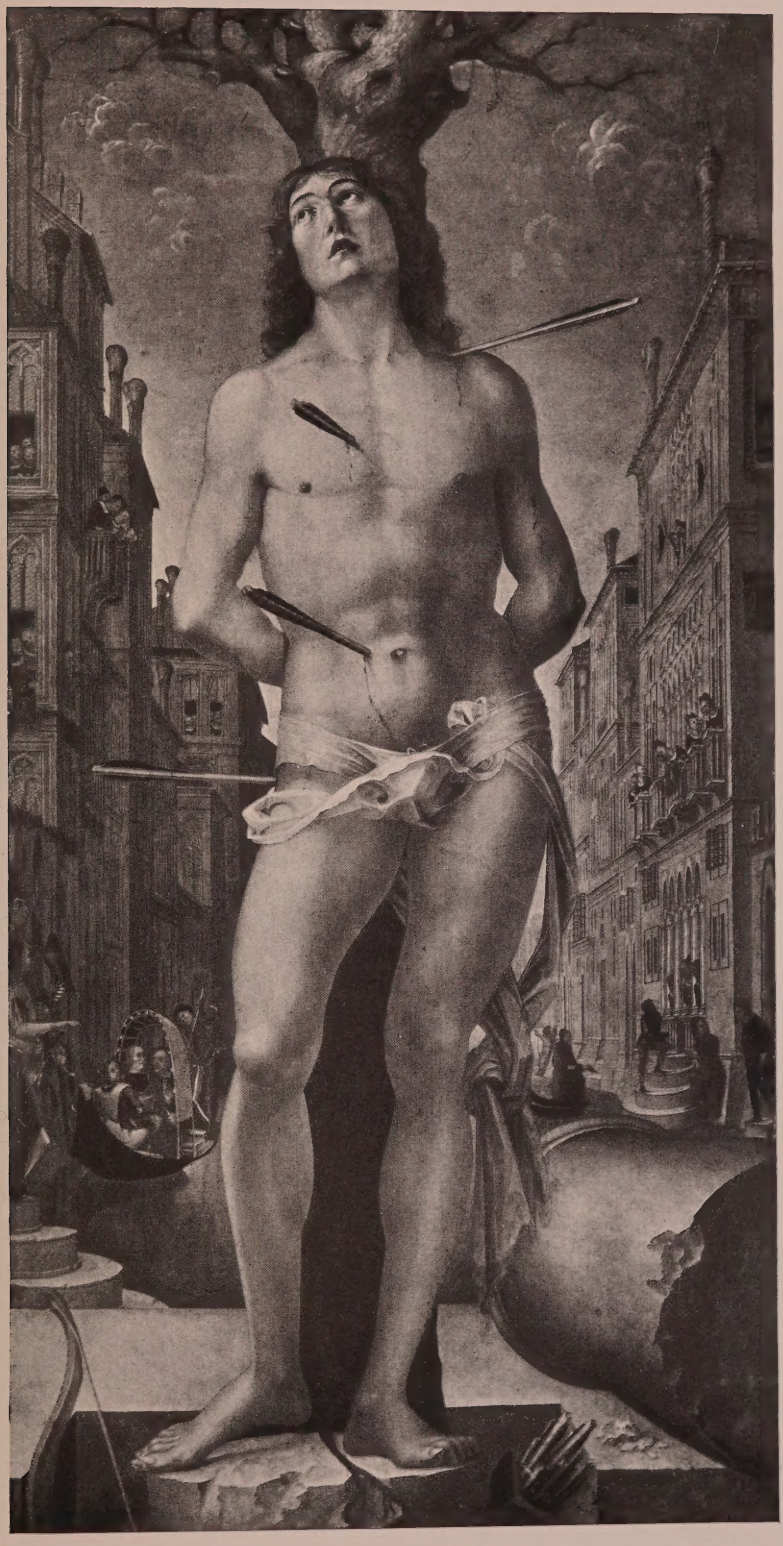
Teil eines Altarwerkes
S. Martino, Treviglio

Borgognone
Verkündigung

Holz. 1.38 : 0.97
Incoronata, Lodi

Bonsignori (?)
Bernhardin

Leinwand. 3.85 : 2.20
Mailand



Liberale
Sebastian

Holz. 1.80 : 0.95
Mailand

Domenico Morone
Der Sturz der Bonacolsi

Leinwand. 1.65 : 3.16
Sammlung Crespi, Mailand

Francesco Morone
Madonna

Leinwand. 0.48 : 0.40
Berlin

Tura
Allegorie des Frühlings

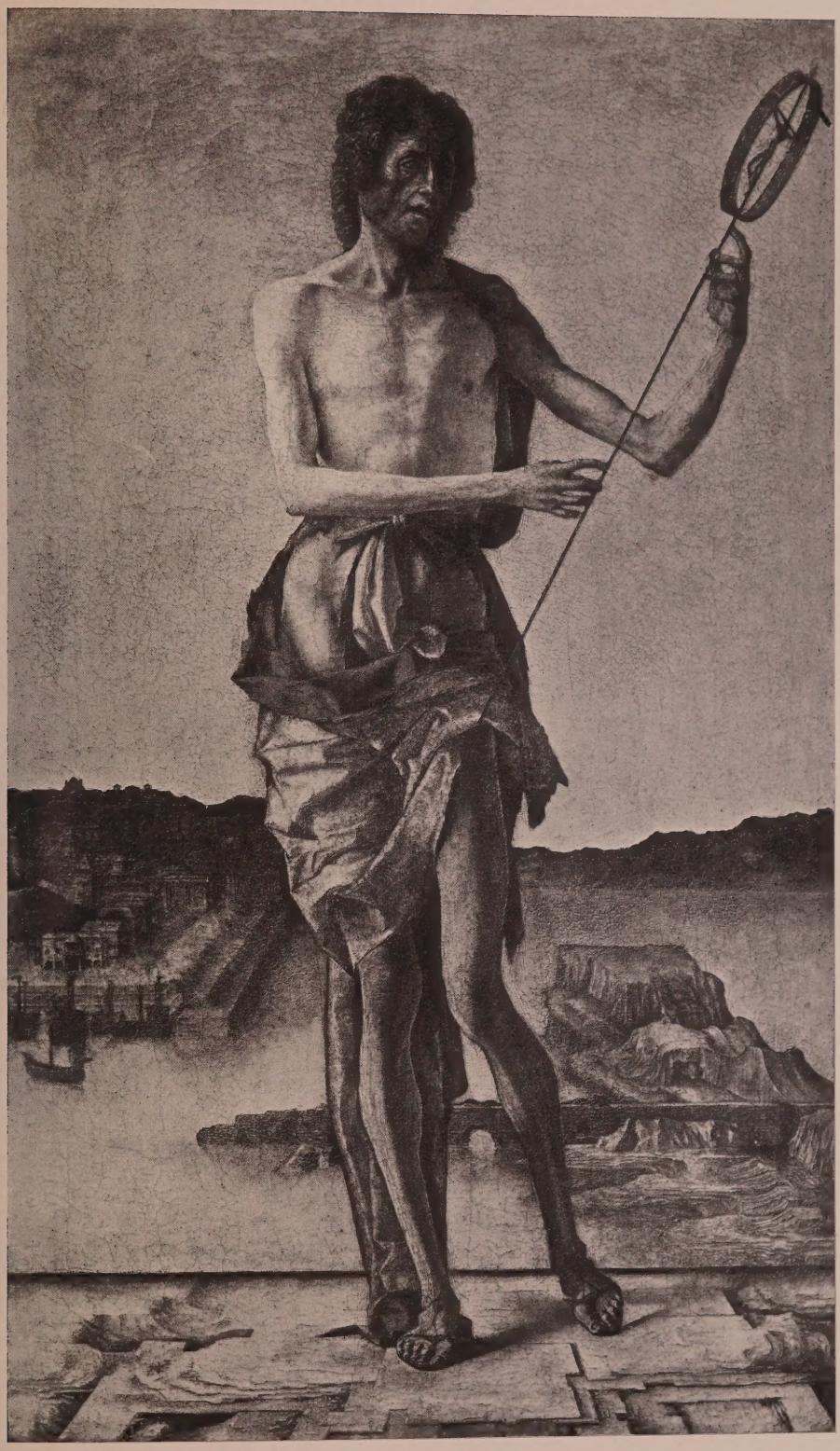
Holz. 1.25 : 0.75
Sammlung Layard, Venedig

Tura
Thronende Madonna mit Heiligen

Leinwand. 3.09 : 2.34
Berlin

Cossa
Madonna mit Heiligen und dem Stifter

Leinwand. 2.22 : 2.63
Bologna



Ercole Roberti
Johannes der Täufer

Holz. 0.54 : 0.31
Berlin

Ercole Roberti
Christi Gebet und Gefangennahme; der Zug nach Golgatha

Holz. Je 0.35 : 1.18
Dresden

Montagna
Thronende Madonna mit Heiligen

Leinwand. 4.10 : 2.60
Mailand

Crivelli
Thronende Madonna mit Heiligen

Holz. 1.91 : 1.96
Berlin

Bartolommeo Vivarini
Madonna mit Heiligen

Holz. 1.50 : 1.36
S. Giovanni in Bragora, Venedig

Alvise Vivarini
Thronende Madonna mit Heiligen

Holz. 1.71 : 1.91
Accademia, Venedig

Alvise Vivarini
Madonna

Holz. 1.00 : 0.80
Redentore, Venedig

XI. DIE BELLINI.

SELBSTÄNDIGE UND ZUKUNFTREICHE TENDENZEN: LEBENSGLANZ, FARBE UND STIMMUNG.

MAN hat neuerdings spezifische Eigentümlichkeiten der venezianischen Malerei schon seit dem Trecento nachzuweisen versucht: in einem starken Gefühl für schöne Farben, und in der Freude an prächtigem Reichtum der Bilderscheinung. Man darf jedoch nicht vergessen, daß solche lokalen Neigungen sich dem von außen kommenden Wechsel der Kunstrichtungen zunächst unterordneten, also erst in zweiter Linie stilbildend wirkten. In den letzten Jahren des Quattrocento wird dann aber diese besondere venezianische Tendenz so stark, daß sie den Grundcharakter der Malerei bestimmt: seit etwa 1470 oder 1480 ist die venezianische Malerei nicht mehr eine provinzielle Schattierung des allgemein herrschenden Stiles, sondern sie entwickelt eigene Schönheiten von hohem Werte. Die wirksamen Anfänge dieser Entfaltung — nach vereinzelten früheren Ansätzen — finden sich in den Werken der Brüder Gentile und Giovanni Bellini, der Söhne Jacopos.

Die neuen Prinzipien sind äußerlicher und innerlicher Art. Das äußerliche ist: die Freude am Glanz des Lebens. Das ist zunächst nichts Besonderes, ist vielmehr ein Trieb, der allen Malern angeboren ist und nur durch starke Gegenwirkung anderer künstlerischer Prinzipien unterdrückt werden kann; das geschah in Florenz durch das plastische Problem der Form und Bewegung, das architektonische Problem der Raumvertiefung und Bildklarheit; aber selbst in Florenz haben nur die Größten, wie Giotto und Masaccio, Donatello und Michelangelo die Wiedergabe des Lebensglanzes ihren strengen künstlerischen Tendenzen völlig untergeordnet. Im übrigen Italien war vielfach die Wiedergabe reichen Lebens die eigentliche Freude der Maler; wie bei Pisanello oder Pinturicchio. In Venedig wurde nun aber das natürliche Interesse der Maler für das glänzende farbige Leben noch besonders gesteigert, einmal durch die großartige Pracht der

Zeremonien, mit denen dort der Staat seine Macht und seine Organisation dem Volke zu zeigen pflegte — während sich in Florenz die Medici, bei allem Reichtum und aller Kunstliebe, von repräsentativen Empfängen auswärtiger Fürsten abgesehen, als schlichte Bürger gaben. Und mit der Prachtentfaltung des Staates wetteiferten die venezianischen »Scuolen« (Vereine, besonders zu wohltätigen Zwecken).

Dazu kam nun, daß in Venedig damals die bedeutendsten Aufträge an die Maler nicht von der Kirche, sondern vom Staat und den Scuolen erteilt wurden, und daß dabei die Wiedergabe der zeremoniellen Erscheinung erwartet wurde — während die Florentiner Quattrocentisten ihre umfangreichen Freskenzyklen für die Kirchen malten, in denen das farbige Leben nur geduldet war (und auch das nicht mehr seit Savonarolas Bußpredigten). Darstellungen des Lebensglanzes wurden so zu einer Besonderheit der venezianischen Malerei.

Wichtiger aber ist nun ein zweites Moment: die Entfaltung eines wundervollen Kolorismus. Auch das Interesse an der Schönheit der Farben und an ihrem harmonischen Zusammenklingen ist ja im Wesen der Malerei begründet, aber in Florenz wurde es ebenfalls durch jene plastischen und architektonischen Probleme immer wieder zurückgedrängt. Nach Venedig kam zwar eine Ausstrahlung der Florentiner Formanschauung durch die strenge Kunst Mantegnas, aber die Bellini befreiten sich bald davon und gingen ihren rein malerischen Tendenzen nach. Dabei war es von größter Bedeutung, daß der erste Italiener, der von den Niederländern das Geheimnis der Ölmalerei erlernt hatte, Antonello da Messina, um 1473 nach Venedig kam und den Bellini seine neue Kunst lehrte. Während in Florenz Michelangelo noch im Cinquecento ein kaltes hartes Kolorit anwandte, entstanden in Venedig schon in den achtziger Jahren des Quattrocento Ölgemälde von wunderbarer Leuchtkraft und Wärme der Farben.

Endlich verbindet sich bei Giovanni Bellini mit dem Kolorismus noch die Tendenz zur Beruhigung, Vereinfachung und Zusammenfassung, in der Linie, der Farbe und dem Licht; alles das wirkt zusammen zu einer weichen Stimmung. Man kann das vielleicht als Kontrast gegen das Allzuscharfe der Zeichnung, des Kolorits und der Beleuchtung bei Mantegna

und seiner Schule erklären. Eine ähnliche Opposition regt sich auch in anderen Kunstkreisen Italiens und leitet schließlich zu der schlichten Größe der klassischen Kunst über.

GENTILE BELLINI (1429?—1507) war mit seinem Vater Jacopo 1460 in Padua und half ihm bei der Ausführung eines Altarwerkes, das leider zugrunde gegangen ist. Seine ersten erhaltenen Arbeiten, aus den sechziger Jahren, zeigen ihn — wie die anderen Oberitaliener — völlig im Banne des Paduaner Meisters: seines Schwagers Mantegna.

Der heilige Franziskus empfängt die Wundmale, angeblich 1464 gemalt, Rückseite eines Orgelflügels (Museum von S. Marco, Venedig). Die Modellierung der Köpfe und Hände, die Zeichnung der Falten ist scharf wie bei Mantegna, und die Landschaft ganz in dessen Art angelegt. *Tafel 161*

San Lorenzo Giustiniani zwischen Engeln und verehrenden Geistlichen, datiert 1465, schadhaft (Accademia, Venedig). Wieder die ernste Auffassung, die harte Zeichnung Mantegnas; die Girlanden sind ja ebenfalls ein paduanisches Motiv. Der Porträtkopf ist von größter Schärfe und Bestimmtheit. *Tafel 162*

Bildnis des Sultans Mohammed II., datiert 1480 (Sammlung Layard, Venedig). 1479 bat der Sultan die venezianische Regierung um Entsendung eines Malers, und man schickte Gentile nach Konstantinopel. Von seinen dortigen Arbeiten ist außer unserem Gemälde neuerdings noch ein äußerst feines Miniaturbildnis des Sultans bekannt geworden. — Ein Blick auf den Kopf des Lorenzo Giustiniani zeigt uns die durchgreifende Wandlung, die inzwischen Gentiles Kunst erfahren hat: statt der scharflinigen Modellierung ein weiches Ineinandergleiten ruhiger Flächen; das Bildganze ist nicht wie dort zeichnerisch erfunden — so daß sich die Farben der Wirkung der Linien unterordneten — sondern malerisch: Farbenmassen und Lichtwerte bestimmen die Bildwirkung. Gesicht, Turban und der beleuchtete Teil des Bogens als stärkste Helligkeiten wirken gegen die dunklen Flächen; der übrige Rahmen, der perlengeschmückte Stoff und die Kronen gliedern als mittlere Helligkeiten diese dunklen Flächen. Es handelt sich nicht um einen Gradunterschied, sondern um eine fundamentale Verschiebung in der Malerei. Die Loslösung von der alten florentinischen, *Tafel 163*

durch Mantegna vermittelten Tendenz ist vollzogen, und die Richtung eingeschlagen, auf der nun die venezianische Malerei selbständig von Sieg zu Sieg schreiten sollte.

Tafel 164 Prozession mit der Kreuzesreliquie auf dem Markusplatz, datiert 1496 (Accademia, Venedig). Sehr charakteristisch für dies venezianische Historienbild ist die Zurückstellung der geschichtlichen Darstellung gegen die Zeremonie. Als 1444 die Kreuzesreliquie über den Markusplatz getragen wurde, warf sich ein Brescianer, Jacomo Salis, vor ihr nieder, bat um Heilung seines Sohnes; mit Erfolg. Der Leser möge selbst die Figur des Knienden suchen. — Aber was gibt es da sonst alles zu sehen! Vorn die Bruderschaft von S. Giovanni Evangelista in Prozession, dahinter das dichte Spalier der Zuschauer, lauter Porträtköpfe — wir bilden gleichsam die andere Seite des Spaliers; rechts kommen die Spitzen der Regierung aus dem Palast, der Doge und die anderen Würdenträger und Nobili; auf dem freien Platz eine Fülle interessanter Zeitfiguren; das Ganze umrahmt von der dokumentarisch genau wiedergegebenen Architektur dieses herrlichsten aller Festplätze.

Tafel 165 Wunder der Kreuzesreliquie (Accademia, Venedig), anno 1500 für dieselbe Scuola gemalt: das Kleinod war von einer Brücke ins Wasser gefallen und nicht herauszufischen; als aber der Guardian der Scuola in den Kanal sprang, schwamm ihm das Kreuz entgegen. Diesmal ist es statt des weiten Festplatzes eine andere Vedute aus der Lagunenstadt: ein Kanal, eine Brücke, rechts und links die malerischen Häuser; das Eigentümliche in Form, Farbe und Beleuchtung ist mit feinem Sinn erfaßt. Einfache Häuser wechseln mit Palästen, Gotik mit Renaissance; sogar im einzelnen Palast verschiedene Bauperioden; und überall die originellen venezianischen Schornsteine. Weiter studiere man, wie das Licht auf den Mauern wiederstrahlt, je nach ihrer Stellung und Struktur, wie es in den Marmorumrahmungen der Fenster aufleuchtet und links zwischen den Häusern durchkommt. Aber das alles hat nichts Lehrhaftes (wie es den Florentinern oft mit ihren antikischen Gebäuden geht), sondern gibt sich als selbstverständliche Wirklichkeit. Und nun erst die Figuren! Die Gondolieri in ihrer charakteristischen Bewegung; rechts ein Negersklave vor dem Sprung ins Wasser. Der enge Raum der Brücke und des Fußsteiges von

dichtgedrängten Porträtfiguren erfüllt; darunter links ganz vorn Caterina Cornaro, die Exkönigin von Zypern. Man erinnere sich, wie etwa zur selben Zeit in Florenz Filippino seine Gebäude an die Vordergrundkomposition anschiebt (Tafel 88) oder wie Ghirlandaio sie als rhythmische Verstärkung des Figurenaufbaues erfindet (Tafel 93, 94); ähnlich ist es später bei Raffael: der Venezianer aber will die Figuren so anordnen, wie sie sich im Leben, bei festlichem Anlaß, in der wirklichen Umgebung verteilen.

Aus den neunziger Jahren des Quattrocento sind uns zahlreiche venezianische Scuolenbilder erhalten, während die älteren Gemälde in den Scuolen und namentlich im Dogenpalast zugrunde gegangen sind. Gerade auch Gentile war seit seiner Rückkehr von Konstantinopel länger als ein Jahrzehnt im Dogenpalast tätig, neben ihm sein Bruder Giovanni, dann auch Alvise Vivarini und Carpaccio; 1577 verbrannten die zweiundzwanzig figurenreichen Staatsgemälde im großen Ratssaal, das Hauptwerk der älteren venezianischen Historienmalerei. Und der frühere Bilderzyklus, von Gentile da Fabriano und Pisanello, ist ebenfalls zugrunde gegangen. Zwischen diesen beiden Zyklen entstanden die Scuolenbilder des Jacopo Bellini. Es ist anzunehmen, daß alle diese verlorenen Werke allmählich zu dem reichen zeremoniellen Gemäldetypus hingeführt haben, der uns in den erhaltenen Scuolenbildern der neunziger Jahre entgegentritt.

ANTONELLO DA MESSINA (gestorben um 1493) war der erste Italiener, der die neue Technik der Ölmalerei von den Niederländern lernte, angeblich in deren Heimat, wahrscheinlicher jedoch durch flämische Meister in Italien. Viele italienische Maler, besonders die »modernen« Florentiner und die Umbro-Florentiner, hatten sich bemüht, durch technische Versuche die Kraft und Geschmeidigkeit der niederländischen Farbenkunst zu erreichen, doch führte keiner dieser Versuche bis zu dem ersehnten Ziel — Antonello erreichte es. Um 1473 kam er nach Venedig, und von ihm lernten nun die Bellini die neue Technik; die Möglichkeit zarter Vertreibung und satter leuchtender Färbung trug ganz wesentlich zu der Umwandlung ihrer Kunst bei: aus dem zeichnerisch-plastischen Stil Mantegnas zu einer neuen Rechnung mit Farbe und Licht. Wir beobachteten diesen Unterschied zwischen Gentiles Bildnissen von 1465 und 1480; bei Giovanni werden wir die gleiche Wandlung finden.

Tafel 166 Männliches Bildnis (Galerie Borghese, Rom). Antonellos erste Arbeiten, in Sizilien, haben nur provinziellen Rang. Er hatte keine Gestaltungskraft wie die anderen namhaften italienischen Meister, seine Bilder zeigen ein etwas unsicheres Tasten zwischen verschiedenen Stilen, zuweilen wirken sie durch Anlehnung an die Niederländer sehr merkwürdig, mögen den Zeitgenossen vielleicht vorgekommen sein wie uns heute japanisierende Moderne. Seine innerlich wertvollsten Werke aber sind Bildnisse; da er offenbar mehr Beobachtungsgabe hatte als Phantasie, so erscheint sein neues Können in den Porträts besonders vorteilhaft. Unser Bild fesselt durch einen ungewöhnlich lebendigen Ausdruck in Augen und Mund. Zugleich sieht man die neue Erfassung der Form: wenig Linie; die ganze Partie rechts ist reich modelliert, aber die Flächen und Lichtstärken gehen weich ineinander über, ohne lineare Begrenzungen.

GIOVANNI BELLINI (geboren um 1430?, gestorben 1516)

geht ebenfalls, wie Gentile, von Mantegna aus, und entwickelt dann die neue Kunst von Farbe und Licht. Aber bei ihm spricht sich das neue Wollen viel klarer und hinreißender aus, und schon die Zeitgenossen erkannten bald, daß Giovanni der bedeutendere und feinere der beiden Brüder sei.

Tafel 167 Christi Gebet am Ölberg (London). Der Einfluß Mantegnas auf den jungen Künstler zeigt sich in dem Herausarbeiten des Körpers durch die scharf gezeichneten Falten, in den Verkürzungen, der klaren, harten Modellierung der Landschaft. Ein Zufall will es, daß uns in derselben Galerie die ähnliche Komposition von Mantegna selbst erhalten ist (Tafel 132); vielleicht gehen beide Bilder auf eine Zeichnung des Jacopo Bellini zurück. Bei eingehendem Vergleich findet man aber doch Unterschiede in der Anlage der Künstler: die mantegnesken Figuren, im Einzelnen wie im Zusammenwirken, sind dem Venezianer nicht recht gelungen, aber in der Auffassung der Landschaft ist er seinem Vorbild überlegen, es geht ein größerer Zug hindurch, sie wirkt mehr gesehen als konstruiert, und dann spricht die Farbe mit: Himmel und Wolken stehen in zartem Rot, und dies gibt sogar die beherrschende Note für den Bildeindruck. Darin kündet sich schon das Herausgehen der venezianischen Malerei aus

Mantegnas Schule an: der künstlerische Akzent wird vom Plastischen in das Farbige verlegt. Gerade die Färbung des Himmels und der Wolken durch die aufgehende oder untergehende Sonne ist später von den Venezianern immer feiner gemalt worden, und immer mehr als Hauptträger der ruhig-träumerischen Stimmung.

Maria mit dem Kinde (Galerie Trivulzio, Mailand). Auch hier sucht Giovanni Mantegnas Vorbild nachzukommen, ja man ahnt — über diesen hinaus — noch Donatello: in der geschlossenen Erscheinung, der Bewegung des Kindes, der geschickten Zusammenordnung mit Maria, deren Handstellung, dem Abschluß durch die Brüstung. Interessant ist es, wie Bellini hier auf gleichem Wege zu ziemlich ähnlichen Resultaten kommt wie Crivelli: in der Musterung der Stoffe und Heiligenscheine, der Wiedergabe des Marmors vorn, der harten Zeichnung der Falten, der spreizigen Bewegung der Finger. *Tafel 168 b*

Die Madonna mit den Bäumchen (»degli alberetti«), datiert 1487 (Accademia, Venedig). Dies berühmteste unter den kleinen Madonnenbildern Giovannis (leider sehr stark restauriert, das Datum wohl nicht echt) möge hier gleich die Weite des Weges bezeichnen, den Giovanni gegangen ist. Der Unterschied von dem frühen mantegnesken Gemälde der Sammlung Trivulzio ist deutlich: der ganze Bildeindruck vereinfacht, beruhigt. Die Zeichnung ist schlichter, man vergleiche etwa, wie rechts die Linie vom Kopf heruntergeht; die Modellierung wesentlich weicher. Die Musterung in Heiligenscheinen und Gewändern fehlt; statt der reich profilierten und marmorierten Brüstung schlichte Flächen. Die Helligkeiten des Inkarnats sind nicht auseinandergeschnitten, sondern zusammengeschlossen; die Figuren nicht wie in einem plastischen Werke gegen dunklen Grund gesetzt, sondern die ganze Bildfläche ist eine künstlerische Einheit: Vorhang und Landschaft gleichen mit ihren starken Farben- und Lichtwerten das Gewicht der Figurengruppe aus. Das Kolorit ist warm und leuchtend. Der Blick der Madonna hat auch schon dort in dem früheren Bilde einen still-träumerischen Ausdruck (im Anschluß an Mantegna, siehe zum Beispiel Tafel 130), aber erst hier wird er durch alle künstlerischen Faktoren getragen: durch die milde Harmonie in Zeichnung, Farbe und Licht. *Tafel 168 a*

Tafel 169 Thronende Madonna mit Heiligen (Accademia, Venedig). Im Laufe der siebziger Jahre hatte Bellini begonnen, sich von dem beherrschenden Einfluß Mantegnas zu befreien. Das hier abgebildete Altargemälde, das um 1480 entstanden sein mag, ist bereits in der neuen Technik gemalt, die durch Antonello den Bellini bekannt geworden war; zwar sind die Gewänder noch hart gebrochen und scharf modelliert, die Konturen unruhig; aber es ist doch schon mit hellen und dunklen Flächen gerechnet: wie die nackten Körper zu den dunkleren Gewandflächen gestellt sind; selbst in der Architektur: wie Thron und Pilaster hell gegen die dunklere Marmornische stehen, der dunkle Baldachin gegen die goldschimmernde Halbkuppel — in allem beginnt der Lichtwert die alleinige Herrschaft des Formwertes zu verdrängen. Die Farben sind kräftiger und wärmer als früher, wenn sie auch gegenüber Giovannis späteren Werken noch kalt erscheinen und ihr Zusammenwirken unruhig.

Tafel 170 Thronende Madonna mit Heiligen (S. Zaccaria, Venedig), 1505 vollendet, zeigt den weiteren Fortschritt Giovannis und zugleich die Vollendung seiner Kunst. Die Bedeutung der Linie ist überall zurückgedrängt. Die Umrisse setzen sich weniger scharf ab und verlaufen in einfacherem Schwunge (zum Beispiel bei Hieronymus rechts); in den Falten sprechen nicht so sehr die einzelnen Linien, als ihre gemeinsame Richtung (Mantel des Petrus), zuweilen formt sich die Gewandung überhaupt mehr zu Flächen als zu Linien (Brust des Petrus); die Motive sind geringer an Zahl, aber größer in der Wirkung (musizierender Engel). Der Thron ist einfacher im Umriß, das Ornament in der Halbkuppel tritt weniger hervor, in der Wand fehlt es ganz. Dafür hat deren Tönung einen Reichtum und eine Weichheit, die bei der marmorierten Wand des älteren Bildes nicht denkbar war, und diese Tönung ist in feinster Weise zu den Figuren berechnet. Alles steht weich gegeneinander; man wird selbst auf der Abbildung erkennen, wie in den Gewändern die scharfen Gegensätze der Helligkeit fast ganz vermieden sind; auch die kleinen Objekte, Schlüssel, Bücher, Palmen, selbst das Musikinstrument sind mehr im Ton gehalten als dort; das Licht in der Architektur ist lebendiger und doch zugleich weicher. Zu dieser Verfeinerung im Zusammenspiel der Lichtwerte kommt nun eine entsprechende Ausbildung des Kolorits: die Einzelfarben sind sonorer,

voller, aber sie gehen in ruhigster Harmonie zusammen, die auf einen warmen Ton gestimmt ist, keine schrille Note klingt heraus. Die Harmonisierung in Licht und Farbe ist unterstützt durch die Ruhe der Anordnung: während dort die vielfältigen Gewandmassen unten hart am Rahmen stehen, kommt hier erst ein matt gemusterter Fußboden, dann setzen die Gewänder schlicht und dunkel an. Und die Figuren haben einfache, gemessene Bewegungen. Das führt uns auf das letzte, das Psychische: dort ist der Ausdruck lebhaft, man fürchtet, daß die Versammelten anfangen möchten zu reden, selbst das Christkind; in dem späteren Bilde würden die Figuren auch still bleiben wenn sie Leben gewännen, tiefe ernste Gedanken nehmen sie gefangen. So wirkt hier alles zusammen: die Ruhe in Licht, Farbe und Aufbau mit dem still-träumerischen Ausdruck der Figuren. Das ist das hinreißend Schöne, Ergreifende, Unvergeßliche in den Meisterwerken des greisen Bellini und seines genialen Schülers Giorgione: die Stimmung. Zu dem äußerlichen Moment der Freude am Lebensglanz, und dem künstlerischen Moment, dem Kolorismus, kommt nun dies psychische, die Stimmung, als das dritte Charakteristikum der venezianischen Malerei, im besonderen Unterschied von der florentinischen. Es nähert die Bildwirkung dem Zauber der Musik und es erhebt die künstlerische Leistung in den höchsten Rang, zusammen mit den köstlichsten Werken der Kunst aller Zeiten.

Thronende Madonna mit Heiligen und dem Dogen Agostino Barbarigo, datiert 1488 (S. Pietro Martire, Murano). Der Patron der Republik, San Marco, empfiehlt seinen höchsten Beamten der Madonna; gegenüber dessen Namensheiliger Agostino. Die feine Rechnung mit Lichtwerten ist hier auch in der Abbildung deutlich: das leuchtende Gewand des Bischofs neben dem Engel im Halbdunkel; die wohlerwogene Abstufung der Helligkeit im Vorhang. Die Wirkung ist milder als in dem Altar der Accademia, aber noch nicht so ausgeglichen wie in S. Zaccaria. *Tafel 171*

Die »Madonna am See«, eine mystisch-allegorische Darstellung (Uffizien), wahrscheinlich nach dem damals viel gelesenen Gedicht eines französischen Mönches. Wir können hier den Reichtum der theologischen Gedankenspielerei nicht einmal andeuten, und doch ist der Wert der künstlerischen Leistung erst richtig zu schätzen, wenn man weiß, was für *Tafel 172*

ein verwickeltes Programm der Maler zu bewältigen hatte. Wundervoll wirken die Figuren mit der Umgebung zusammen, in Farbe, Licht und Masse; wie fein sind die Gebäude im Hintergrund in die Landschaft gesetzt, und wie reizend die kleinen Genrefigürchen erfunden. In dem Zusammenstimmen von Figuren und reicher Landschaft zu stiller, träumerischer Wirkung ist Bellini wieder vorbildlich für seine Nachfolger geworden, insbesondere für Giorgione.

Tafel 173 Allegorie (des Glückes?) (Accademia, Venedig). Noch ein zweites Dokument solcher Kunst, des feinen Hineinstellens kleiner Figuren in reiche Landschaft ist uns von Bellini erhalten: fünf allegorische Bildchen, die ursprünglich für ein kleines Prunkmöbel bestimmt waren und wieder einen komplizierten, schwer zu deutenden Inhalt haben, diesmal weltlich-allegorischer Art. Unser Stück stellt wahrscheinlich die Fortuna dar, die Kugel weist auf die Unbeständigkeit des Glückes. Ganz wundervoll ist die Wirkung der lichten Figürchen in der großlinigen dunklen Landschaft, über der die farbige Helle des Himmels leuchtet.

Tafel 174 Bildnis des Dogen Leonardo Loredano (London). Malerisch ist es von höchstem Reiz, wie die weiße Dogentracht zu dem Kopfe steht; und psychologisch ist dies Porträt nicht weniger meisterhaft: es hat nicht die überraschende Lebendigkeit Antonellos, aber dafür scheint die Auffassung um so eindringlicher und fesselnder. Je länger man diesen feinknochigen Kopf betrachtet, mit dem scharfgezeichneten Mund und den ausdrucksvollen Augen — in denen sich hinter liebenswürdiger Repräsentation tiefste Erfahrung auszusprechen scheint —, um so stärker wird der Respekt vor dieser Diplomatenrasse der alten Venezianer und vor dem Maler, der uns eine der höchsten Durchgeistigungen der menschlichen Physiognomie überliefert hat. Zugleich eines der letzten Denkmale der älteren Vorstellung vom Fürsten: mild und weise soll er aussehen; bei den späteren Venezianern dagegen: stolz, machtvoll, unnahbar — mochten sich die gegebenen Züge dafür eignen oder nicht. Ohne Übertreibung könnte man auch hierin ein Hinübergleiten aus der kirchlich gefärbten Weltanschauung zu der antikisch-modernen erkennen. An Stelle des Rosenkranzes in den Porträts tritt der Kommandostab (oder gar Hinweise auf die Macht Amors).

Von der großen Zahl der Schüler, die sich an die Bellini anschlossen, besonders an Giovanni, sollen hier nur zwei genannt werden, ihre Bilder mögen zugleich als Beispiele dafür dienen, wie die verschiedenen Tendenzen der bellinischen Kunst aufgenommen oder fortgeführt wurden: die Harmonie in Kolorit und Stimmung, die Freude am Glanz des Lebens.

CIMA DA CONEGLIANO (1459—1517) erscheint in seinen ersten Arbeiten noch streng und herb in der Auffassung, hart in der Zeichnung, schwer in der Farbe. Später folgt er Giovanni in dem Streben nach weicher Stimmung, schlichter Zeichnung, leuchtender Farbe.

Petrus Martyr zwischen Nikolaus und Augustinus (Mailand). *Tafel 175* Die Architektur ist wie in Bellinis Altären als Fortsetzung des Rahmens gedacht. Die Umrisse sind von eindrucksvoller Schlichtheit. Koloristisch ist die Bewältigung der großen schwarzen Fläche, die durch das Kostüm des Dominikaner-Heiligen gegeben war, eine bewundernswerte Leistung — allerdings nur im Original zu beurteilen. Starkes und doch weiches Licht leuchtet uns entgegen. Aus den Köpfen spricht jene stille Sammlung, die wir bei Bellini bewunderten.

VITTORE CARPACCIO (um 1450 bis nach 1519) ist der entzückendste Fabulist unter den italienischen Malern. Die venezianische Freude am Lebensglanze findet bei ihm den reichsten und reizendsten Ausdruck. Ein herrliches Kunstgewerbemuseum würde es geben, hätte man alle die prächtigen Teppiche, Kostüme und Bronzegeräte beisammen, die er gemalt hat; und die leuchtenden Paläste sind köstliche Erzeugnisse der architektonischen Phantasie im damaligen Venedig.

Ursulas Aufbruch zur Wallfahrt, datiert 1495 (Accademia, *Tafel 176* Venedig). Rechts verabschiedet sich Ursula von ihren Eltern, links der Königssohn von seinem Vater; in der Mitte warten ihrer teppichgeschmückte Boote. Reiches Gefolge, zahllose Zuschauer, Gebäude, Schiffe, Flaggen, Posaunen, überall Leben, Sonne, festliche Pracht. Eigentlich stimmt das nicht recht zum Sinne der Erzählung: Ursulas Weg führt nicht zum Brautgemach, sondern zu jahrelanger Wallfahrt, auf der sie den Märtyrertod finden sollte. Nicht einmal das äußere Geschehen ist deutlich gemacht; man ist versucht, eine nebensächliche Szene, die Einbootung einer Gefährtin, für den Hauptvorgang zu halten. Der Hinter-

grund hat nicht die rhythmische Beziehung zu den Figuren wie bei den wenig älteren Fresken Ghirlandaios — die Figuren selbst sind ja nicht irgendwie rhythmisch geordnet; ihre Aufreihung vorn auf den Stegen, die Trennung der beiden Szenen durch den Flaggenmast ist ganz primitiv. Die großen Florentiner Historienmaler arbeiten den Kern eines Vorganges heraus, geben ihn so klar wie möglich, in architektonischem Aufbau, dessen Anlage in der Umgebung weiterklingt. Carpaccios Bilder wollen ganz anders gesehen sein: als leuchtender Abglanz all der reichen Pracht, die es damals in Venedig zu schauen gab.

Dies Bild gehört zu einem großen Zyklus der Ursula-Legende, für eine Scuola bestimmt. Einer anderen Scuola malte Carpaccio die Legende von St. Georg und Hieronymus, in ähnlicher Naivität und Frische. In seinen späteren Jahren wird die Farbe kälter, die Zeichnung bisweilen manieriert: die ganz anderen Ansprüche einer neuen Kunst machten ihn befangen, verdarben ihm die Freude am kindlichen Fabulieren. So wäre sein Schicksal mit dem mancher Florentiner zu vergleichen.

Andere Schüler der Bellini, besonders Catena und Previtali, waren darin glücklicher, konnten wenigstens bis zu einem gewissen Grade mit der neuen Kunst mitgehen. Ihre Entwickelung ist erst zu verstehen, wenn man Giorgiones Werk kennt. Sie sollen deshalb hier nicht mehr besprochen werden. Die Kunst Giorgiones stellt sich jedoch nicht etwa in einen schroffen Gegensatz zu Bellinis Weise, sie ist vielmehr deren feinste Verklärung; zugleich strömen dann die Tendenzen der neuen klassischen Kunst von Florenz in sie ein, aber das Wertvollste von Bellinis Bestrebungen bleibt lebendig: die Feinheit des Lichtes, die Leuchtkraft der Farbe, das Träumerische der Stimmung. Während sonst in Italien die ältere Malerei vor der klassischen Kunst zumeist bedingungslos kapitulierte, bewahrte sie sich in Venedig ihre eigenen Werte. Und von diesen ging die weitere Entwickelung der europäischen Malerei aus; denn die Florentiner und die ihnen folgenden Italiener kamen bald zum Manierismus, das heißt zur einseitigen und naturfremden Wiederholung und Steigerung der von den Schöpfern der klassischen Kunst aufgestellten Formeln.

Gentile Bellini
Franziskus

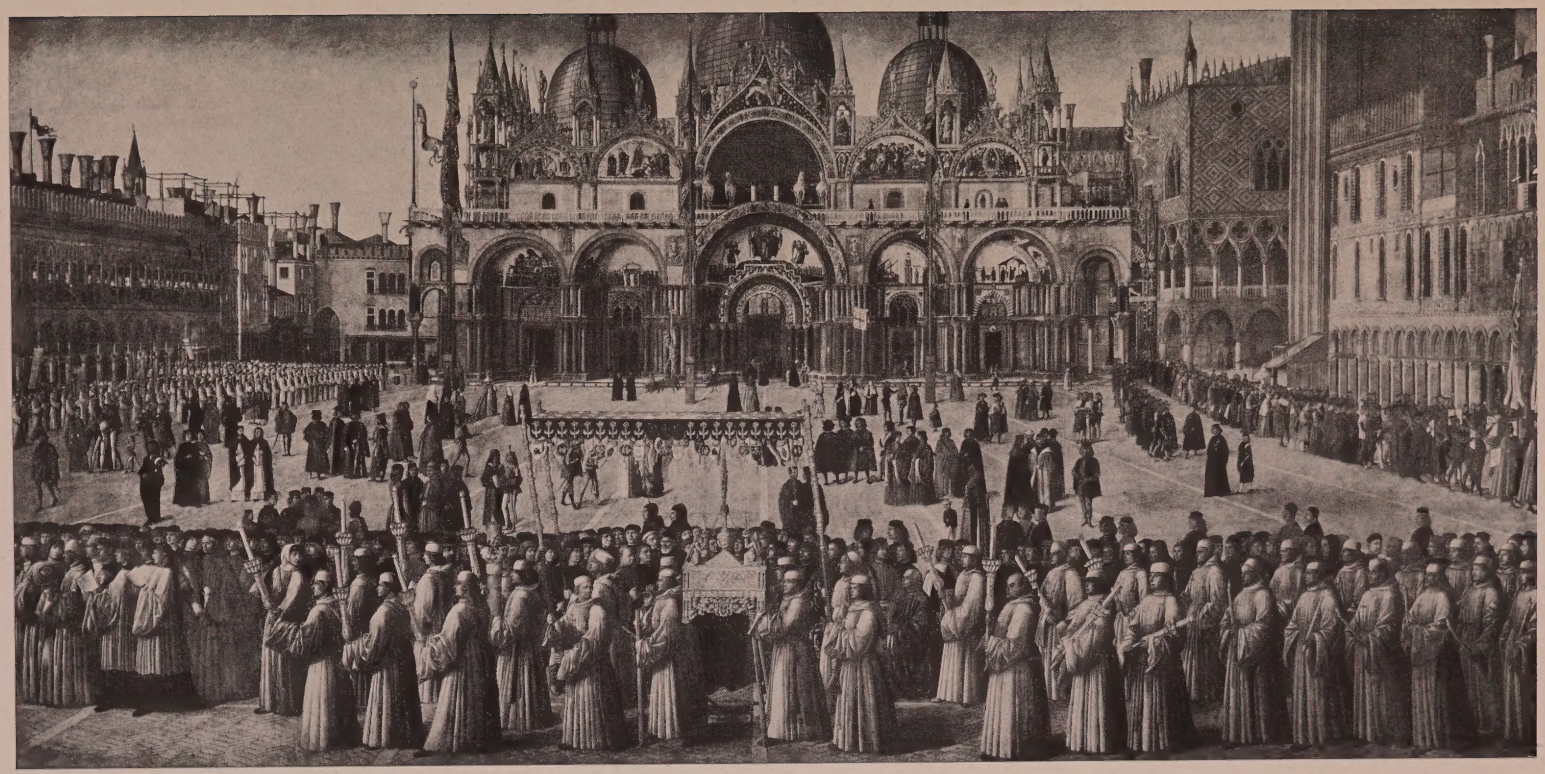
Rückseite eines Orgelflügels
S. Marco, Venedig

Gentile Bellini
San Lorenzo Giustiniani

Leinwand. 2.21 : 1.55
Accademia, Venedig

Gentile Bellini
Sultan Mohammed II.

Holz. 0.75 : 0.50
Sammlung Layard, Venedig



Gentile Bellini
Prozession auf dem Markusplatze

Leinwand. 3.70 : 7.60
Accademia, Venedig

Gentile Bellini
Wunderbare Rettung der Kreuzesreliquie

Leinwand. 3.20 : 4.20
Accademia, Venedig

Antonello
Bildnis

Holz. 0.30 : 0.24
Galerie Borghese, Rom

Giovanni Bellini
Christus am Ölberg

Holz. 0.81 : 1.27
London

Giovanni Bellini
Madonnen

a

b

a) Accademia, Venedig
b) Sammlung Trivulzio, Mailand

Giovanni Bellini
Thronende Madonna mit Heiligen

Leinwand. 4.66 : 2.52
Accademia, Venedig

Giovanni Bellini
Thronende Madonna mit Heiligen

Holz. 5.00 : 2.35
San Zaccaria, Venedig

Giovanni Bellini
Thronende Madonna mit Heiligen und dem Dogen Barbarigo

Leinwand. 2.00 : 3.20
S. Pietro Martire, Murano

Giovanni Bellini
Allegorie

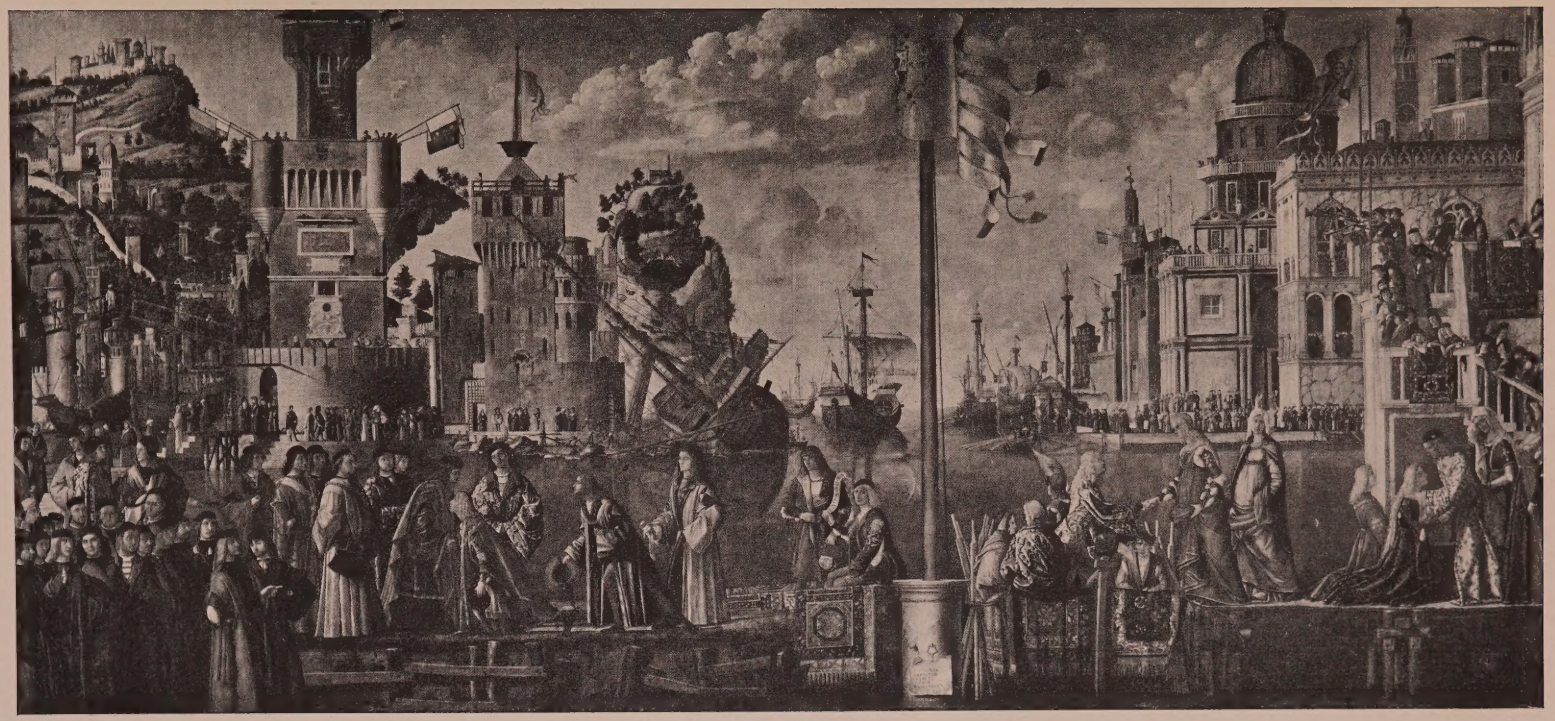
Holz. 0.63 : 0.43
Accademia, Venedig

Giovanni Bellini
Der Doge Loredano

Holz. 0.61 : 0.44
London

Cima
Petrus Martyr

Holz. 3.30 : 2.16
Mailand



Carpaccio
Ursulas Abreise

Leinwand. 2.77 : 6.11
Accademia, Venedig

XII. PERUGINO UND DIE BOLOGNESEN.

KONTRAST ZUR SONSTIGEN SCHÄRFE UND UNRUHE: SCHLICHTHEIT, RHYTHMUS UND SENTIMENT.

DIE Kunst des späteren Quattrocento sucht überall den Reichtum und die Schärfe der Form, in der Architektur, Plastik und Malerei, die französische und deutsche Kunst so gut wie die italienische. In der Malerei äußert sich dieser Geschmack in der reichen Ausschmückung der Bildfläche mit zahlreichen Figuren und vielgegliederten Bauwerken, in der lebhaften Bewegung der Linien und der präzisen Modellierung. Die Florentiner Maler-Plastiker sind die charakteristischen Vertreter dieser Richtung in Mittelitalien, Mantegna in Oberitalien. Die nervös-unruhigen Bilder des späten Botticelli und Filippino, die phantastischen Formhäufungen des Cosimo Tura geben für beide Gebiete Beispiele der Übertreibung, zu der die herrschende Geschmacksrichtung schließlich kam. Wie es immer in der Geistesgeschichte geht, wenn eine Tendenz bis zum Äußersten verfolgt worden ist: der Reiz des Kontrastes macht sich geltend, das Interesse schlägt um. Wir haben schon an zwei Hauptabschnitten der italienischen Kunstgeschichte denselben Vorgang beobachtet: auf die raffiniert-kostbare, kunstgewerbliche Malerei der Byzantiner folgt Giottos schlichte Weise, und der bis zu spielerischer Eleganz verfeinerten Gotik stellt Masaccio seine ruhigen Formen entgegen. So regt sich auch jetzt der Widerspruch; gegen die Statuetten-Komposition der Maler-Plastiker: in Ghirlandaios schlicht-rhythmischen Fresken, gegen Mantegnas Formenschärfe: in Bellinis ruhigen Harmonien. Der biedere Ghirlandaio freilich bereitet nur in bescheidenem Maße den Weg für die größeren Meister, die nach ihm kamen. Der viel begabtere Bellini entwickelt bedächtig, aber mit sicherem Geschmack, eine neue Kunst, die Voraussetzung für die klassische venezianische Malerei des Cinquecento. Mit größter Klarheit aber formuliert ein umbrischer Meister den Widerspruch gegen die herrschende Richtung: Pietro Perugino.

PIETRO PERUGINO (1446–1524)

ist in dem kleinen umbrischen Ort Città della Pieve geboren, aber in Perugia geschult und zunächst dort ansässig, daher Perugino genannt. Wie einst der Umbrer Gentile da Fabriano, so ist auch Perugino in allen wichtigeren Kunststädten tätig gewesen, am meisten in Florenz — wo er sich auch ankaufte und vermählte — ferner aber in Rom, in Venedig, Bologna und vielen anderen Orten. Zu dem Unterricht durch die Lokalmaler von Perugia soll später der Einfluß Verrocchios gekommen sein, was sich in der Formgebung, besonders der Faltenzeichnung, bestätigt.

Tafel 177 Die Verleihung der Schlüsselgewalt an Petrus, Fresko (Sixtinische Kapelle, Rom), gemalt um 1482, ist das früheste ungefähr datierbare Werk, das wir von Perugino kennen; er tritt uns darin aber schon als Meister entgegen, der seinen eigenen Weg zu gehen sucht. In der Formensprache bemerkt man die Anlehnung an Verrocchio, besonders in den schweren Faltengebäuden; wie sich etwa das rechte Bein Christi durch die Gewandung hindurch zeigt, das ist ganz ähnlich wie in Verrocchios (später entstandener) Bronzegruppe an Or S. Michele, oder auch in Baldovinettis Verkündigung (Tafel 55); die Bewegungen der Hände lassen sich mit der Art des Lorenzo di Credi vergleichen. Dem schweren Reichtum der Gewänder entspricht jedoch nicht die Gesamtwirkung des Bildes, die Perugino erstrebt: er füllt die Fläche nicht an mit Figuren und Baulichkeiten, wie Botticelli in seinem Wandbilde derselben Kapelle (Tafel 69), sondern er strebt nach Übersichtlichkeit der Bildwirkung. Weite Zwischenräume trennen die Gebäude, das mittlere steht mit seiner wirkungsvollen Gliederung klar vor dem Himmel. Insbesondere aber wirkt der Abstand der Bauten von den Figuren vorn (vgl. dagegen Filippinos Drusiana-Fresko, Tafel 88): die große helle Fläche des Platzes gibt dem Ganzen eine Ruhe, wie sie keine der zahlreichen anderen Wandfresken dort hat. Am nächsten kommt unserem Bilde darin Ghirlandaios »Berufung« (Tafel 90), mit dem ruhigen Wasserspiegel hinter den Hauptgestalten. Sicher ist die Ähnlichkeit des Kompositionsgedankens in beiden Gemälden kein Zufall, freilich können wir nicht sagen, welcher Meister ihn zuerst fand; jedenfalls aber hat Ghirlandaio, als er bald danach in S. Trinità zu Florenz die »Erweckung des Knaben durch Franziskus«

malte, das Vorbild Peruginos recht genau benutzt. Wenn der Umbrer hier in der Klarheit des Aufbaues die Florentiner übertrifft, so bleibt er andererseits zurück in der Mannigfaltigkeit und Energie der Bewegung, in der Intensität der Empfindung; insbesondere gegen Botticelli. Was wir an Ausdruck zu sehen bekommen, ist eine stille Ergebenheit, die aus sanft geneigten Köpfen spricht; am stärksten bei Johannes (rechts neben Petrus). Diese Art von hingebendem Ausdruck hat Perugino dann mehr und mehr entwickelt, und sie wird schließlich zur beherrschenden Note in seinen Bildern.

Der Gekreuzigte, von Heiligen verehrt, Fresko (S. Maria Mad- *Tafel 178*
dalena de' Pazzi, Florenz), zwischen 1493 und 1496 gemalt. Die Bildfläche war durch die Gewölbe und Konsolen geteilt, Perugino hat dazu die Halbsäulen, Pilaster und die profilierten Bogen gemalt und dann die Gestalten zu einem ganz wundervollen Rhythmus in dieser Bogenstellung geordnet. Es ist nicht bloß die Linie, die von den Seitenfeldern zum Haupte Christi emporsteigt und dem Ganzen eine ruhige Einheit gibt, sondern außerdem das glückliche Verhältnis der Figurenmassen zu den Bildflächen, gleichsam die Gewichtsverteilung. Dazu schließlich noch die ruhigen Linien der Landschaft mit den wenigen dünnbelaubten, schwanken Bäumchen — stiller Frieden ist die Stimmung dieser Umgebung, die darin aufs feinste mit der sanften Ergriffenheit im Ausdruck der Köpfe harmoniert. Harmonie ist alles in diesem Bilde, im formalen Aufbau wie in der Empfindung, und als Harmonie will das Bild auch verstanden und genossen sein. Hier würde die Art der gleichzeitigen Florentiner wie Pollaiuolo, Botticelli oder Filippino alles verderben. Ganz abgesehen von der engen Figurenstellung bei jenen: auch ihre Behandlung des Einzelnen — die gespannte Bewegung und kunstvolle Verkürzung, die rauschende Linie und der heftige Ausdruck — all das würde die Einheit des Ganzen zerreißen. Man setze an irgendeiner Stelle eine schrillere Note ein, und die Harmonie ist aus; selbst die stärkste Bewegung hier, des Johannes, dürfte man durch die heftigere eines so ruhigen Meisters wie Giotto (Tafel 7) nicht ersetzen, ohne den Zusammenklang des Ganzen zu verderben. Also vom Standpunkte der damaligen Florentiner fehlt dem Gemälde vieles, aber dafür hat es einen Rhythmus, an den jene

nicht dachten, der auch bei Ghirlandaio nicht in solchem Maße zu finden ist. Es ist der stärkste Kontrast zu den Tendenzen der Maler-Plastiker, und dieser Geschmack für klaren Rhythmus siegte über den unruhigen Reichtum: die klassische Kunst ist die Weiterbildung der Kompositionsweise Peruginos; Fra Bartolommeo und Raffael haben zwar eine andere Intensität der Bewegung und Größe der Form, aber in der rhythmischen Proportionierung der Massen zueinander und zur Bildfläche denken sie Peruginos Gedanken zu Ende.

Wenn man diesen wesentlichen und geschichtlich bedeutsamen Zug in Peruginos Meisterwerk nicht beachtet, so wird man allerdings die Landschaft leer finden, die Formgebung interesselos und den Ausdruck gleichförmig. Gerade die Gleichförmigkeit des Ausdruckes ist denn auch dem Meister zum schwersten Vorwurf gemacht worden: er habe sein Pfund vergraben und sei zum Handwerker herabgesunken. Dabei ist der Ausdruck in Peruginos Bildern doch so stark, daß für jeden Kunstfreund schon mit dem Worte »Umbrien« die Vorstellung einer sanft verschwärmten Stimmung verbunden ist, und in den meisten Kunstgeschichten liest man, daß solche Stimmung den Umbrern eigentümlich sei; sie wird in Zusammenhang gebracht mit der frommen Schwärmerei des heiligen Franziskus von Assisi und dem sanften Schwung des umbrischen Hügellandes. Nun haben aber die Umbrer, die wir bisher kennen lernten, nichts von solcher sanften Schwärmerei, weder jene Provinzmaler, noch die »Umbro-Florentiner«. Andererseits werden wir dasselbe Sentiment auch bei bolognesischen Malern finden, also fern von Assisi und den umbrischen Hügeln. Gerade daß man die Leistung dieses einen Meisters als typisch für ganz Umbrien nimmt, beweist doch, wie stark seine Leistung ist.

Das Sentiment Peruginos ist in seiner Richtung nicht eigentlich originell. Sanfte Ergebenheit war ja der gebotene Inhalt christlicher Bilder. Es ist bezeichnend, daß sich die »Nazarener«, die frommen Maler des XIX. Jahrhunderts, besonders an die Weise Peruginos anschlossen. Fra Angelico oder Botticelli suchten denselben Ausdruck stiller Ergriffenheit, aber bei ihnen ist jeder Kopf gleichsam eine Neuschöpfung: trotz einer allgemeinen Ähnlichkeit hat man doch das Gefühl, daß der Meister bei jedem Werke die Form neu schafft, also auch stets mit seiner Empfindung

dabei ist. Bei Perugino dagegen ist die Form allgemein; wie bei ihm die Hände und Gewänder, die Hügel und Bäume nicht in jedem Falle nach Modell- und Naturstudien, sondern gleichsam aus dem Handgelenk hingemalt sind, in allmählich gefundenen Formeln, etwas leer und allgemein, so auch die Köpfe und die Mittel, den Ausdruck darzustellen: die Neigung des Hauptes, der schräg emporgerichtete Blick. Man fühlt also, daß der Maler schematisch bestimmte Formeln in seine Bilder hineinsetzt, und weil man das merkt, weiß man, daß er dabei nichts zu empfinden braucht. Wo wir aber in der Kunst dem Ausdruck starken Gefühls begegnen, ohne daran glauben zu können, daß der Künstler das Gefühl beim Schaffen wirklich gehabt hat, da kann uns diese Wahrnehmung abkühlen, ja abstoßen.

Das »Unwahre« in Peruginos Sentiment im Vergleich zu anderen Malern der Zeit, die eigentlich Ähnliches wollten, kommt also letzten Endes aus der Grundtendenz seines Schaffens: das Wesentliche der Konzeption ist bei ihm die Gesamtwirkung, das Einzelne gibt er in schematischer Allgemeinheit.

Der Gekreuzigte mit Heiligen (Uffizien). In diesem frühen Gemälde — es entstand wahrscheinlich noch vor dem römischen Fresko (Tafel 177) — hat Perugino seinen eigenen Stil noch nicht gefunden, bewegt sich noch in den Bahnen der Maler-Plastiker: er strebt nach kräftigster Modellierung und starker Bewegung, das schwärmerische Sentiment kündigt sich zwar schon in den Augen der Heiligen an, ist aber noch nicht auf eine Formel gebracht, wie in seinen späteren Werken. Die Ähnlichkeit mit Signorelli ist hier so groß, daß man wohl annehmen muß, Perugino habe sich mit der Richtung der Maler-Plastiker zunächst durch Vermittelung seines großen Landsmannes vertraut gemacht. *Tafel 179*

Anbetung des Christkindes, Verkündigung und Kreuzigung, mehrteiliges Altarwerk (Villa Albani, Rom), datiert 1491, zeigt nun den besonderen Stil Peruginos im Werden. Die Formgebung erinnert auch hier noch in manchem an Verrocchios Schule, insbesondere an die frühen Werke des Lorenzo di Credi, auch in den Bewegungen und Faltenlagen. Das feine rhythmische Gefühl Peruginos kündigt sich in der kleinen Kreuzigung an: die Figuren stehen trefflich in der Fläche, und die Land- *Tafel 180*

schaft ist merkwürdig stimmungsvoll. Sehr reizend die Verkündigung, die kleinen Figürchen in den tiefen Hallen — eine Wirkung, die der junge Raffael seinem Meister abgesehen hat.

Tafel 181 Maria erscheint dem heiligen Bernhard (München). Wir kennen dieselbe Szene in der Darstellung Filippinos (Tafel 82). Aber bei ihm ist die Bildfläche erfüllt von jenem unruhigen Reichtum der Form, der Reiz liegt in den Einzelheiten, die das Auge des Beschauers allmählich und mit wachsendem Entzücken findet. Bei Perugino ist alles viel einfacher, die Gewänder fallen in schlichten Flächen, die Umrisse sind ruhig. Die begleitenden Engel, dort lebhafte Knaben in flatternden Gewändern, sind hier ganz still gegeben, nur der sinnende Ausdruck ihrer Köpfe wirkt, die Körper dienen lediglich dazu, der Erscheinung Marias mehr Fülle zu geben. Ähnlich bilden die Heiligen rechts eine dunkle Folie zu der hellen Gestalt Bernhards und tragen so zu der ruhigen Harmonie des Ganzen bei. Weiter studiere man, wie die beiden Gruppen zueinander gestellt sind, symmetrisch und in ungefährem Gleichgewicht der Massen, obwohl sich eine sitzende und eine herankommende Figur entsprechen; die Unsymmetrie des Umrisses wird jedoch in feinster Art gemildert durch die Architektur: jede Linie darin — Senkrechte, Horizontale und Bogen — hat ihre Funktion in dem harmonischen Zusammenklingen der Bildteile. Dagegen verzichtet Perugino auf alles ornamentale Detail, mit dem die Florentiner so verschwenderisch umgingen: es hätte nur die Wirkung der Hauptlinien beeinträchtigt, auf die es ihm ankam. Und nun durch den mittleren Bogen der Blick in die Landschaft, die mit ihren einfachen Formen so schön zu der Anlage der Figuren und der Pfeilerhalle paßt. Nichts widerspricht sich in diesem Gemälde — wie es so oft bei den damaligen Florentinern geschah: die Einfachheit der Formgebung in Figuren, Architektur und Landschaft, die rhythmische Ordnung der Massen, alles wirkt zu der einen ruhigen Harmonie zusammen; und die feinste Note in diesem Akkord ist der Ausdruck der Köpfe: die stille, milde Stimmung des Bildes ist darin zusammengefaßt. Für die Bewertung der künstlerischen Leistung Peruginos ist es gleichgültig, ob dem Beschauer dies sanfte Sentiment sympathisch ist, es kommt nur darauf an, wie er seine Aufgabe angefaßt und gelöst hat. Und dann wird man sagen müssen, daß die

Gestaltung des Kunstwerkes als Organismus hier vollkommen ist: alles ist mit feinstem Takt aufeinander berechnet; die Harmonie hat daher einen so reinen Klang, wie man ihn in Florenz seit Masaccio und Fra Angelico nicht mehr vernommen hatte.

Madonna mit Heiligen (London), 1507 in Perugia bestellt und ausgeführt. *Tafel 182* Wenn auch Peruginos Tendenz — Vereinfachung und Rhythmus — in der klassischen Kunst weiter lebt, so fand diese doch viel großartigere Formen des Ausdruckes, und sein persönlicher Ruhm verblaßte bald neben dem göttlichen Nimbus der größten Meister Italiens. Bezeichnend ist Peruginos Stellung zu Raffael: dieser arbeitet sich zunächst so sehr in die Art seines Lehrers hinein, daß ihre Werke nicht leicht zu unterscheiden sind, nach wenigen Jahren aber hat er ihn weit überholt; in den vatikanischen Gemächeren wirken Peruginos Fresken neben denen seines Schülers befangen und kindlich. Natürlich hat Perugino dies Antiquiert-Werden fühlen müssen, äußerlich und wahrscheinlich auch innerlich. Er wurde schließlich gleichsam wieder zum umbrischen Lokalmaler, nachdem ihm in den achtziger und neunziger Jahren die vornehmsten Aufträge in Rom, Venedig und Florenz geworden waren. Und die Bilder, die er für kleine umbrische Städte malte, haben etwas Unsicheres, in dem Streben nach klassischer Größe verfällt er oft in das Leere, Bewegung und Ausdruck werden konventionell. Das Londoner Gemälde steht bereits auf der Grenze zu den unerfreulichen Werken des alternden Meisters: die Schlichtheit ist nicht mehr weit von der Leerheit, das Sentiment nicht mehr weit vom Affektierten.

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Frankfurt). *Tafel 183* Die Bestimmung dieses Gemäldes war dieselbe wie etwa bei Botticellis »Magnificat« (Tafel 72): ein Andachtsbild für ein vornehmes Privathaus. Aber Botticelli gibt möglichst viel Leben und Bewegung: Maria schreibt, die Engel kommen herbei sie zu krönen; der fast schmerzliche Ausdruck der Gottesmutter wirkt wie die Müdigkeit einer Königin inmitten glänzender Unruhe — bei Perugino ist alles still und schlicht, Marias sinnender Ausdruck wird getragen von der Einfachheit und Ruhe aller Linien und Flächen. Ganz ähnlich sind die berühmten Madonnenbilder des jungen Raffael erfunden und durchgeführt.

Der Einfluß Peruginos

ist sehr nachhaltig und weitreichend gewesen. Zunächst natürlich in seiner umbrischen Heimat: eine ganze Reihe von Malern folgt da seiner Weise, sie kommen freilich über eine bloß lokale Bedeutung nicht hinaus, bis auf einen: Raffael. Weiter entwickelte sich in Bologna eine Gruppe von Malern in engem Anschluß an den Umbrer. Und schließlich halte ich es nicht für unmöglich, daß auch für Bellinis Loslösung vom mantegnesken Stil das Vorbild Peruginos wenn nicht maßgebend, so doch fördernd gewesen ist. Seine Weise mußte eben deshalb einen außerordentlichen Eindruck machen, weil sie einen vollkommenen Kontrast zu Mantegna darstellte. Auch dem Begründer der venezianischen Cinquecento-Malerei, Giorgione, scheint Peruginos Kunst wertvolle Anregungen gegeben zu haben.

Tafel 184 LO SPAGNA, Verehrung des Christkindes (Paris). Giovanni di Pietro, genannt lo Spagna (»der Spanier«), ist wohl der liebenswürdigste unter den provinziellen Nachahmern Peruginos. Er folgt hier dem Meister nach Kräften, in der rhythmischen Gruppierung wie in der Schlichtheit der Bildelemente. Zugleich erkennt man in aller Einzelform das Vorbild Verrocchios, das bei Perugino selbst nur in den früheren Arbeiten deutlich ist; vielfach fallen daher Ähnlichkeiten mit Lorenzo di Credi auf. Wahrscheinlich wurde ihm Verrocchios Formgebung durch Fiorenzo di Lorenzo vermittelt.

TIMOTEO VITI (1467—1523) aus Ferrara gehört seiner Schulung nach eigentlich zur Gruppe der Bolognesen: er lernte 1491—1495 bei Francia in Bologna, so daß er sich Peruginos Stil gewissermaßen indirekt aneignete; wirkte dann aber hauptsächlich in Urbino; schließlich ging er nach Rom als Gehilfe Raffaels, der inzwischen auf den Gipfel seines Ruhmes gekommen war. Der recht unbedeutende Maler hat durch kunstgeschichtliche Debatten eine unverdiente Berühmtheit gewonnen — man schreibt ihm stellenweise einen maßgebenden Einfluß auf die früheste Entwickelung Raffaels zu; was von anderen Forschern bestritten wird.

Tafel 185 Die heiligen Thomas und Martin, davor der Herzog Guidobaldo von Urbino und der Bischof Arrivabeni (Kathedrale, Urbino). Ein wenig erfreulicher Abglanz der Kunst Peruginos: die Symmetrie trocken,

die Bewegung lahm, die Zeichnung hölzern, der Ausdruck mürrisch. Viel mehr als das bloße Handwerk konnte Raffael von diesem Maler jedenfalls nicht lernen.

DIE BOLOGNESEN.

Seit etwa 1490 befreien sich die oberitalienischen Schulen mit mehr oder weniger Energie und Selbständigkeit von dem bis dahin herrschenden Stil Mantegnas. Die wertvollste Entfaltung dieser Art haben wir in der Kunst des Giovanni Bellini kennen gelernt. Wenn es bei dieser nicht bestimmt zu erkennen ist, wie weit Peruginos Kunst für sie vorbildlich war, so ist es bei einer zweiten anti-mantegnesken Schule Oberitaliens zweifellos, daß sie vollständig durch Peruginos Vorbild bestimmt ist: bei einer Gruppe von Malern in Bologna, die seit etwa 1490 dort tätig sind; sie verfolgen genau die gleichen Ziele wie Perugino, und zwar erst seit einer Zeit, da dessen Stil schon völlig ausgebildet war.

LORENZO COSTA (1460—1535) hat offenbar zuerst diese perugineske Malerei in Bologna vertreten. Er war in Ferrara geschult, kam aber schon früh nach Bologna, wo er etwa zwei Jahrzehnte hindurch wirkte. (Von 1507 bis zu seinem Tode war er dann Hofmaler in Mantua). Seine frühesten bolognesischen Arbeiten, um 1490, weisen noch auf die Geschmacksrichtung von Ferrara, insbesondere des Ercole Roberti; im Lauf der neunziger Jahre macht sich dann die Vereinfachung, der Rhythmus und das Sentiment Peruginos mehr und mehr geltend.

Bildnis, wahrscheinlich des Giovanni Bentivoglio, Tyrannen von Bologna (Palazzo Pitti), noch im Geiste das Quattrocento angelegt und durchgeführt; scharf gezeichnet und energisch modelliert; in der geschlossenen Kraft des Ausdruckes ein besonders imponierendes Dokument jener Epoche der wuchtigen Persönlichkeit. *Tafel 186*

Thronende Madonna mit Heiligen (S. Giovanni in Monte, Bologna), datiert 1497 — ein Beispiel für den allmählichen Übergang von Roberti zu Perugino, und damit zugleich vom Quattrocento zum Cinquecento. Die verhältnismäßig scharfe Zeichnung, Modellierung und Faltengebung kommt noch aus der älteren Schulung; die zahlreichen Reliefs an der Halle und der Durchblick unter dem Thron weisen im *Tafel 187*

besonderen auf Ferrara hin. In der kleinen Landschaft aber sehen wir schon die schwanken, dünn belaubten Bäume Peruginos, dessen Vorbild denn auch der sanfte Ausdruck in den Köpfen verrät; in dem Augenaufschlag des Bischofs erscheint Peruginos holde Schwärmerei ein wenig ins Trübselige oder Mürrische verstimmt — eine Unzulänglichkeit, die auch für Francia, das Haupt dieser bolognesischen Gruppe, charakteristisch ist.

Tafel 188 Darstellung im Tempel (Berlin), datiert 1502. Peruginos Streben nach Rhythmisierung der Bildelemente ist hier in ganz sonderbarer, fast kindlicher Weise nachgeahmt und übertrieben: die Figuren sind so symmetrisch aufgebaut, als handle es sich um eine Madonna mit Heiligen, die eben nichts zu tun haben als in Symmetrie da zu stehen — während doch ein Vorgang gemeint ist: das Christkind wird von den Eltern in den Tempel gebracht, und Simeon spricht dann seinen begeisterten Lobgesang; daraus macht Costa die Mittelfigur mit den beiden ganz ähnlich bewegten Greisengestalten. Vorn kniet eine Sibylle und ein Prophet. Der Tempel ist durch einen Altar mit Baldachin angedeutet, der die Mittelgruppe so betont, wie es in Madonnenaltären üblich war. Sechs symmetrisch gestellte Figuren bilden gleichsam eine Umrahmung um die vorderen: zwei Chorknaben, zwei Leviten, ein Diener mit den Geräten zur Beschneidung, eine Dienerin mit den Opfertauben — also was sonst »Chor und Gedränge« ist, dient hier zur Herstellung einer symmetrischen Ordnung. Die Symmetrie gilt dabei immer nur für die Masse jeder Figur, während die Bewegung und Faltenzeichnung (beides übrigens bedeutend weicher als in dem vorigen Gemälde) in allen Einzelheiten zu der korrespondierenden Figur in Kontrast steht. Nach demselben Prinzip komponieren die klassischen Florentiner: Symmetrie und Kontrastwirkung eng verbunden. — Solche Versuche aber, eine Handlung in streng symmetrischen Figuren zu erzählen, begegnen fast nur in Bologna: Perugino und die Florentiner treiben das Prinzip nicht so auf die Spitze wie ihre Nachahmer. In anderer Richtung hatte einst Mantegna das Formprinzip einer früheren Epoche viel strenger und konsequenter durchgeführt als die Florentiner selbst.

FRANCESCO FRANCIA (1450—1517) ist der berühmteste Meister dieser bolognesischen Gruppe. Er war zunächst Goldschmied und Stempel-

schneider, betätigte sich auch zuweilen als Baumeister und Bildhauer. Zur Malerei kam er erst spät, das früheste datierte Gemälde stammt von 1490; als Maler steht er von vornherein unter Costas Einfluß, mit dem er auch mehrfach zusammengearbeitet hat. Nach Costas Fortgang (1507) war er der erste Maler in Bologna und genügte den zahlreichen Ansprüchen, indem er seine Söhne Giacomo und Giulio Francia nebst anderen Gehilfen in der Werkstatt mitarbeiten ließ, deshalb leiden seine späteren Bilder vielfach an Härte der Ausführung und Eintönigkeit der Erfindung. Dazu kam dann schließlich noch das Bemühen, Raffaels Kunst nachzuahmen, das jedoch zu Leere der Form und Künstelei in der Empfindung führte.

Thronende Madonna mit Heiligen (S. Giacomo Maggiore, Bologna), 1499 gemalt, vielleicht das glücklichste Werk des Meisters. Überall zeigt sich der enge Anschluß an Costa. Der Bildeindruck im Ganzen hat noch etwas Unruhiges, scharfe Gegensätze von Hell und Dunkel zerschneiden die großen Massen. *Tafel 189*

Thronende Madonna mit Heiligen (St. Petersburg), datiert 1500, also nur kurz nach dem vorigen Bilde vollendet, verrät doch in der Gesamtanlage ein anderes Wollen, oder wenigstens eine konsequentere Durchführung der dort noch nicht ganz abgeklärten Tendenz. Die Massen sind hier ruhig zusammengehalten, die Umrisse von eindrucksvoller Schlichtheit. Eine gewisse Schärfe der Formauffassung hat der alte Goldschmied nie recht überwunden, wie man hier besonders an den Köpfen der beiden Engel sieht. Das Sentiment Peruginos macht sich stärker geltend als vorher, doch noch ohne Leerheit und Pose. *Tafel 190*

Verkündigung, Hieronymus und der Täufer (Bologna). Hier ist nun die Grenze schon überschritten: die Bewegungen sind gekünstelt, der Ausdruck des Täufers fast komisch, der schlichte Umriß, bei der Petersburger Madonna noch von starker Wirkung, erscheint hier leer, die ganze Bildfläche kahl. Wie viel weicher doch die Grazie Peruginos auch in seinen späteren Werken ist, wird ein Vergleich mit dessen Londoner Bild (Tafel 182) deutlich machen. *Tafel 191*

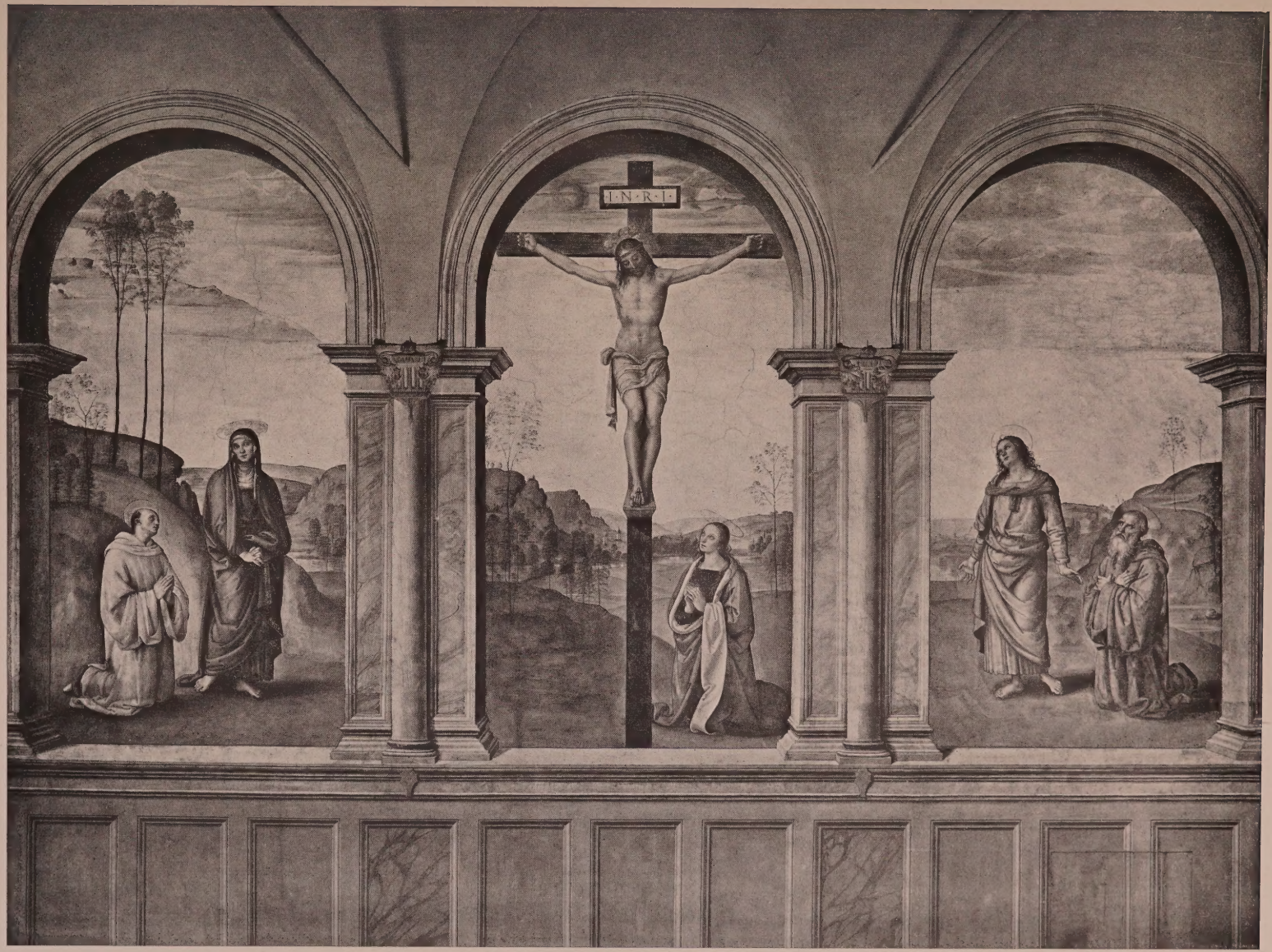
Bildnis des Evangelista Scappi (Uffizien). Was dies Porträt von Costas Bildnis (Tafel 186) unterscheidet, bezeichnet zugleich den Gegensatz des Cinquecento zum Quattrocento: einfache Frontstellung statt der *Tafel 192*

komplizierteren Dreiviertelansicht, Ruhe der Flächen statt der zerteilenden Modellierung, Mitwirken der Hände und der Landschaft, während dort das Licht auf den Kopf gesammelt ist; wirkungsvoller schlichter Umriß; und statt der geschlossenen Kraft des Ausdruckes eine liebenswürdige Weichheit, verstärkt durch die zarte Wirkung der Landschaft. In allem setzt dies Gemälde schon die Kunst des Lionardo und Raffael voraus, der Meister der Hochrenaissance.

Unsere Darstellung hat mehrfach in die ersten Jahre des Cinquecento hineingeführt. Teils steigerten sich die Tendenzen des Quattrocento zu barocker Übertreibung, wie in den Fresken Filippinos von 1502, teils arbeitete man auch schon in der Richtung, die dann das Cinquecento eingeschlagen hat: Ghirlandaio, Perugino, Signorelli haben, jeder an seinem Teil, zu dem stolzen Tempel der klassischen Kunst Bausteine herbeigetragen. Bei dieser kam dann aber dazu noch ein Zurückgreifen auf die größten Meister der früheren Zeit, auf Masaccio und Giotto, wie in der Plastik auf Donatello, Quercia und Giovanni Pisano. Negiert wurden nur jene Übertreibungen einiger später Quattrocentisten, sonst ist die klassische Kunst die Zusammenfassung und höchste Steigerung aller Energien, die bis dahin in der italienischen Kunst gewirkt hatten. Nicht als ob das der vorhergehenden Zeit erst den Wert gäbe: der Wert der Kunstwerke beruht durchaus nicht darin, daß sie die Entwickelung fördern — das ist ein Gesichtspunkt, der leider auch in der Beurteilung moderner Kunstwerke sehr maßgebend geworden ist. Wir studieren die Entwickelung nur als Mittel zum Zweck: um daraus die Absichten der Künstler kennen zu lernen und so die Werte in ihren Schöpfungen schärfer und feiner zu erfassen, sie möglichst von dem Standpunkt aus zu sehen und zu genießen, von dem sie einst geschaffen waren. Alle unsere Darlegungen hatten den Zweck, dem Leser Wege zu solchem lebendigeren Verständnis zu zeigen. Und damit er sich leichter zurechtfinde, haben wir möglichst scharfe Grenzen gezogen und die treibenden Tendenzen möglichst stark herausgehoben — auch dies nur ein Mittel: der Zweck ist in allem lediglich das feinere Verständnis und der tiefere Genuß des einzelnen Werkes in seiner ganz eigenen und einzigen Schönheit.

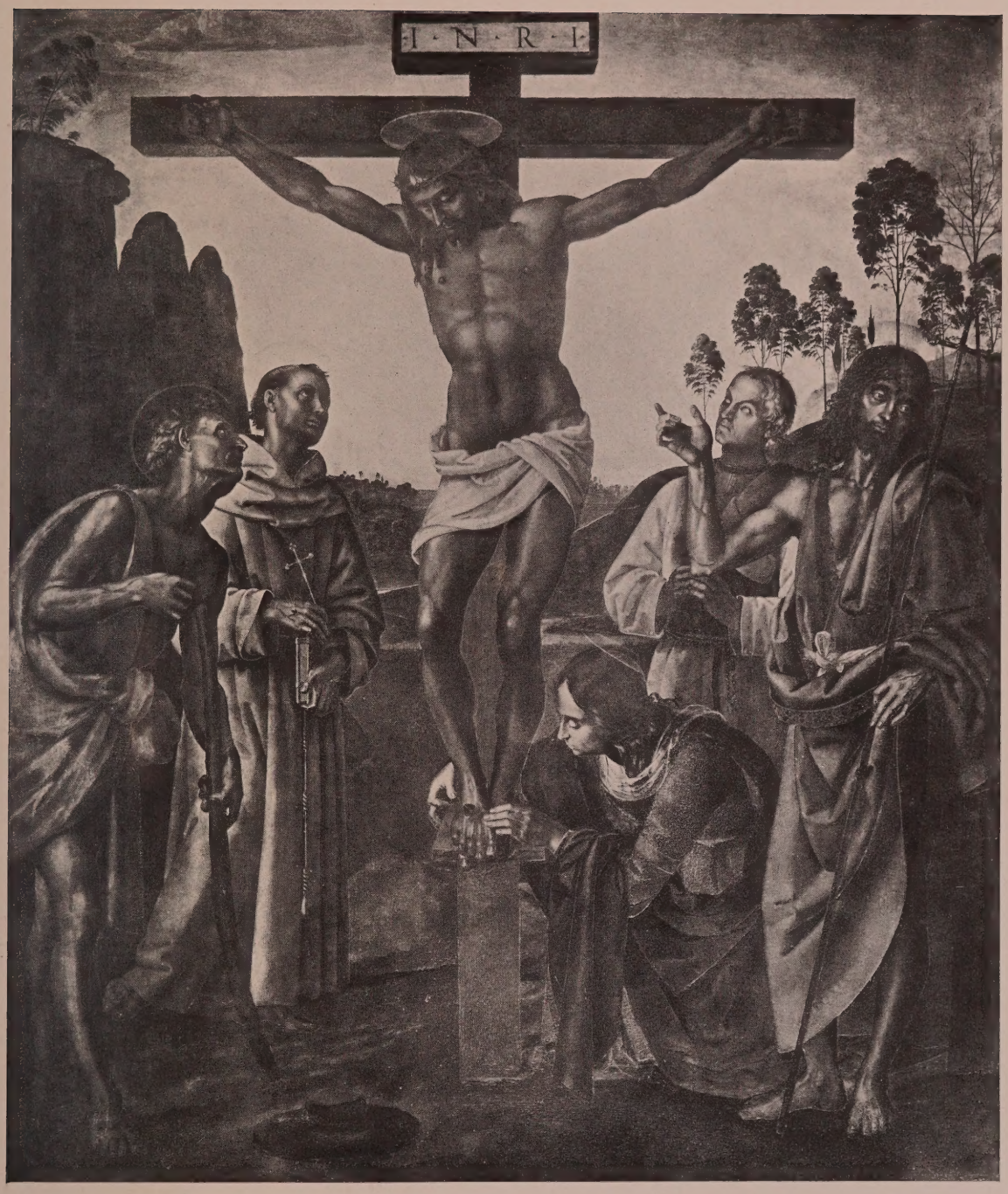
Perugino
Verleihung der Schlüsselgewalt an Petrus

Fresko
Sixtinische Kapelle, Rom



Perugino
Der Gekreuzigte, von Heiligen verehrt

Fresko
S. Maria Maddalena de'Pazzi, Florenz



Perugino
Der Gekreuzigte, von Heiligen verehrt

Auf Holz
Uffizien

Perugino
Verehrung des Christkindes; Verkündigung, Kreuzigung

Holz. 1.50 : 1.75
Villa Albani, Rom

Perugino
Maria erscheint dem heiligen Bernhard

Holz. 1.73 : 1.65
München

Perugino
Madonna mit Heiligen

Holz. 1.83 : 1.49
London

Perugino
Madonna

Holz. 0.67 : 0.51
Frankfurt

Lo Spagna
Anbetung des Christkindes

Holz. 1.50 : 1.36
Paris

Timoteo Viti
St. Martin und Thomas, mit Stiftern

Auf Holz
Kathedrale, Urbino

Costa
Giovanni Bentivoglio (?)

Holz. 0.55 : 0.45
Palazzo Pitti

Costa
Thronende Madonna mit Heiligen

Auf Holz
S. Giovanni in Monte, Bologna

Costa
Darstellung im Tempel

Holz. 3.08 : 2.61
Berlin

Francia
Thronende Madonna mit Heiligen

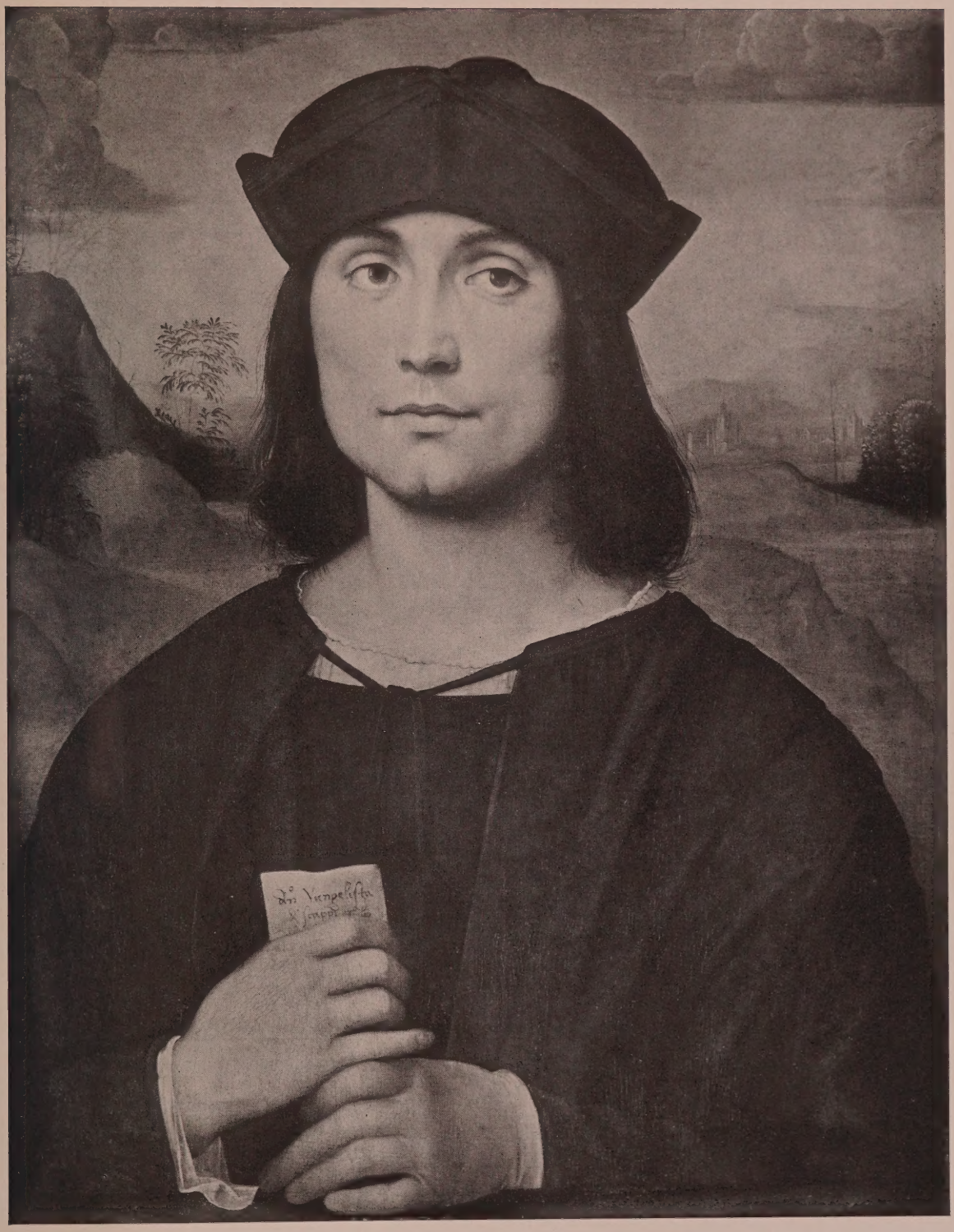
Auf Holz
S. Giacomo Maggiore, Bologna

Francia
Thronende Madonna mit Heiligen

Von Holz auf Leinwand übertragen. 1.93 : 1.51
St. Petersburg

Francia
Verkündigung, Hieronymus und der Täufer

Holz. 1.86 : 1.46
Bologna



Francia
Evangelista Scappi

Holz. 0.52 : 0.41
Uffizien

83-B4310

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01638 1739